

MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

TRABAJO FIN DE MÁSTER

CURSO 2011-2012

El códice de Santiago de Valladolid

NURIA TORRES LOBO

Tutores: Dra. Carmen Julia Gutiérrez y Dr. Gerardo Arriaga

ÍNDICE

Introducción	1
1. Presentación del trabajo y justificación de la investigación	1
2. Objetivos e hipótesis de partida.....	1
3. Estado de la cuestión	2
4. Metodología empleada	4
 I.- La música polifónica en la parroquia de Santiago	 7
 II.- El Código Polifónico: E-Vp: Ms. s.s.	 13
II.1 Localización y presentación del manuscrito.....	13
II.2 Descripción física.....	14
II.3 Contenido	29
II.3.1 Índice	30
II.3.2 Autores.....	33
II.4 Origen y datación	37
II.4.1 La hipótesis de Sevilla	37
II.4.2 Los “papeles sueltos” o legajos musicales.....	38
II.4.3 Posibles vínculos entre la parroquia y el de Santiago	39
 Conclusiones.....	 43
 Bibliografía.....	 45
 Anexo. Documentación referida a la música y músicos de la parroquia de Santiago	 53

Introducción

1 Presentación del trabajo y justificación de la investigación

La musicología española hasta la actualidad se ha centrado fundamentalmente en el estudio de la música en grandes instituciones, como catedrales y corte, debido quizá, a motivos históricos y a la numerosa documentación que conservamos en estos lugares.

Para completar dicho estudio, el presente trabajo se centra en una entidad religiosa más pequeña, como es una parroquia, donde se manifiesta la vida cotidiana y musical del hombre de a pie: la parroquia de Santiago Apóstol de la ciudad de Valladolid a través de un manuscrito polifónico que se encuentra en el archivo de la parroquia de Santiago y que está catalogado por el RISM¹ como E-Vp: Ms. s. s.

La villa de Valladolid era una de las capitales de España donde la corte se establecía durante largos periodos de tiempo. Una de estas prolongadas etapas de residencia real fue de 1601 a 1606 con la corte de Felipe III. El objetivo del presente estudio, enfocado en esta zona geográfica y etapa cronológica, es analizar la función e importancia de la música de una parroquia inserta en este contexto y vislumbrar la relevancia de la música polifónica en ella. La función desempeñada por la parroquia dentro de la corte es muy interesante, debido a que estos centros aparentemente de menor importancia aportan mucha información sobre la existencia y contextualización de la polifonía en esta época, equiparándose así al posicionamiento de la Catedral o capilla musical real.

La proximidad y accesibilidad a las fuentes primarias han hecho posible la profundización en el estudio del código de Santiago, el cual posee unas características poco comunes por la amplia cronología de las obras que contiene y la cantidad de manos de copistas que lo convierten en una antología de la música religiosa de finales del siglo XVI.

2. Objetivos e hipótesis de partida

El objetivo principal es el estudio en profundidad del código de Santiago, su origen, datación y contenido. El segundo propósito es determinar en qué momentos se utilizaba el código de Santiago y cuál era su contexto litúrgico y social. Complementario al segundo, el tercer objetivo es intentar analizar el uso y la transcendencia de la música polifónica en una parroquia gracias al origen y datación del manuscrito polifónico de Santiago.

La hipótesis propuesta en esta investigación es corroborar la existencia de una vida musical polifónica rica en centros menores, gracias al uso, conservación, factura o

¹ Urchueguía, Cristina: *Répertoire International des Sources Musicales B XV Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490-1630*, G. München: Henle Verlag, 2004, p. 90.

encuadernación de libros propios para esta práctica, como es el caso del código de Santiago.

3. Estado de la cuestión

El código de Santiago no aparece citado en dos de las obras más significativas de comienzos de la musicología en España: la colección de música española religiosa *Lira Sacro Hispana*, dirigida por Hilarión Eslava, y el “Legado Barbieri”, material reunido por Francisco Asenjo Barbieri para reconstruir el “género dramático” de la *Hª de la música en España*, conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid.

La publicación más antigua que cita el código de Santiago, firmada por Castrillo y Elústiza, está fechada en 1933 y constituye un pequeño estudio descriptivo del manuscrito sin pretender realizar un estudio profundo, ni analítico ni enfocado a la praxis².

Otra obra que incluye una pequeña descripción del manuscrito de Santiago es la ya clásica de Higinio Anglés *La música en la corte de los Reyes Católicos*³. Samuel Rubio añade una serie de transcripciones del código en su *Antología polifónica sacra*⁴. Robert Stevenson años después amplía la visión del Renacimiento musical español que se tenía hasta el momento⁵. Stevenson divide su estudio en cuatro apartados que abarcan un extenso campo de investigación⁶ y en la segunda parte del tercer capítulo estudia los compositores de polifonía religiosa, incluyendo los del código de Santiago, especificando los datos biográficos, las obras y el estilo de cada uno.

En el estudio musical de Pedro Calahorra centrado en la ciudad de Zaragoza⁷, que aporta documentos y noticias referentes a maestros polifonistas y ministriles en este periodo con la finalidad de reconstruir su biografía y su actividad musical, se cita el código de Santiago cuando se describe el motete *Hoc Corpus* a cuatro voces. Posteriormente en los años ochenta, el que fuera maestro de capilla de la Catedral metropolitana de Valladolid, Pedro Aizpurua⁸, ofrece una nueva lectura del código

² Gonzalo Castrillo Hernández y Juan B. Elústiza: *Antología musical. Siglo de oro de la música litúrgica española: polifonía vocal de los siglos XV y XVI*, Barcelona: Rafael Casulleras, 1933; Castrillo y Elústiza incluyen en su estudio una breve descripción del manuscrito, los compositores y las transcripciones de algunas las obras.

³ Anglés, Higinio: *La música en la corte de los Reyes Católicos*, Barcelona: CSIC, 1941, p. 130.

⁴ Rubio, Samuel: *Antología polifónica sacra*, Madrid: Editorial Cculsa, 1954, tomo I: pp. 17-18; tomo II: pp. 13-14.

⁵ Stevenson, Robert: *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Madrid: Alianza, 1993, especialmente las pp. 19, 34, 43, 58, 88, 167, 240, 294.

⁶ Esos apartados son: 1: Los antecedentes de la música española hasta el Medievo, 2: los tratados teóricos en lengua vernácula, 3: la música litúrgica (monodía y polifonía) y 4: la música profana.

⁷ Calahorra, Pedro: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. 2. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1978, p. 47.

⁸ Aizpurua, Pedro: “El Código Musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid”, *Revista de Musicología*, IV, núm. 1, 1981, pp. 51-59.

musical confrontando sus investigaciones con las de Castrillo y Elústiza⁹, y aportando una lista completa de las obras.

Las últimas publicaciones donde el código se menciona son muy diversas. Aparece en el Census-Catalogue dedicado a las fuentes musicales polifónicas entre los años 1400 a 1550, donde se describe en pocas palabras el manuscrito de Santiago y se expone una pequeña lista bibliográfica¹⁰.

También se alude al código en el catálogo de divulgación que resume los objetos mostrados por la fundación religiosa “Las Edades del Hombre” en la exposición celebrada en León en los años 1991-92¹¹. La ficha está escrita por el propio Aizpurua donde resume su propio trabajo de 1981.

Otra referencia del manuscrito de Santiago es la aportada por el historiador del arte Urrea Fernández en su estudio artístico sobre la parroquia de Santiago de 2001¹² citándolo de la siguiente manera:

“...Código de Santiago, de música polifónica religiosa escrito por distintos copistas y recopilado en 1616 por Diego Sánchez, maestro de capilla, en el que se recogen obras de Anchieta, Navarro, Morales, etc.”¹³

La serie de catalogación más internacional dedicada a los investigadores, el RISM¹⁴, dedica un volumen en el año 2004 a los manuscritos españoles e hispanoamericanos que contienen misas o secciones del ordinario y allí se explica brevemente el código de Santiago, citando bibliografía básica y ampliando la información con respecto al Census- Catalogue¹⁵.

Un estudio detallado y más preciso que los anteriores con respecto a la autoría de las piezas y al estilo musical utilizado en el código es el de Eleonor Russell¹⁶ donde a través de un análisis de las diferentes versiones de la *Misa de Réquiem a cuatro y a cinco voces* de Morales encontradas en distintas fuentes, detalla la conexión que hay entre todas ellas llegando a señalar que las pasiones del código de Santiago pertenecen a Cristóbal de Morales.

⁹ Aizpurua en su publicación se limita a hacer una descripción del código y revisa el vaciado hecho por Castrillo y Elústiza de las obras que aparecen en el mismo.

¹⁰ *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, Hänssler-Verlag: American Institute of Musicology, vol. IV, 1988. pp. 8-9.

¹¹ Aizpurua, Pedro: “Código musical de Valladolid” en *El discanto cada uno con su voz*, cap. VI de *Las Edades del hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León*. 1991-92, Valladolid, 1991, p. 145.

¹² Urrea Fernández, Jesús: *La Iglesia de Santiago de Valladolid*, Valladolid: Parroquia de Santiago, 2001, p. 24.

¹³ *Ibíd.*, p.26.

¹⁴ Urchueguía, Cristina: *Répertoire International...*, pp. 90, 201 y 202.

¹⁵ *Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, Hänssler-Verlag: American Institute of Musicology, vol. IV, 1988, pp. 8-9.

¹⁶ Russell, Eleanor: “A new manuscript source for the music of Cristóbal de Morales ‘Lost’ Missa pro Defunctis and early Spanish requiem traditions”, *Anuario Musical*, Vol. XXXIII-XXXV, 1980, pp. 1-40.

Esta atribución desatará una fuerte polémica entre autores nacionales y extranjeros. Por ejemplo el musicólogo Dionisio Preciado¹⁷, mantiene que la autoría de dichas pasiones es del compositor Juan de Anchieta basándose en estudios anteriores, como la de Castrillo y Elústiza¹⁸, el artículo de Pedro Aizpurua¹⁹, y la monografía de Higinio Anglés²⁰, así como en el nombre “Anchieta” que aparece sobre las piezas; por el contrario, Grayson Wagstaff rechaza la propuesta establecida por Preciado y corrobora la de Russell, primero en su Tesis Doctoral y posteriormente en diferentes artículos,²¹ gracias al estudio exhaustivo de la obra del compositor Cristóbal de Morales.

Tras el análisis de la bibliografía citada y el estudio del panorama musicológico actual referente al código de Santiago parece que no se ha realizado hasta ahora ningún estudio musical pormenorizado sobre dicho manuscrito, así que el presente trabajo intenta dar una visión detallada del mismo, incluyendo su localización y su descripción externa; un estudio morfológico de su escritura, decoración y notación musical y un estudio de su contenido.

4. Metodología empleada

Se han tomado como principal punto de referencia el estudio del propio código y de la documentación de su entorno. Esta documentación relativa a la parroquia de Santiago Apóstol de Valladolid se ha extraído del *Libro de visitas y quantas de fábrica desde el año de 1602 hasta fin del de 1626 asimismo inbentario de papales y alaxas*, que se encuentra en el Archivo Diocesano de Valladolid, ADVa, y que a partir de ahora se citará de esta forma. Éste último documento fue sacado a la luz por el catedrático de Historia del Arte Urrea Fernández²² en su estudio artístico sobre la parroquia, pero hasta la fecha parece no haber sido utilizado en los estudios musicológicos. Además se ha consultado diferente documentación encontrada en el Archivo Catedralicio de Valladolid, actas capitulares, libros de fábrica, libros de visitas, inventarios, crónicas de la época y bibliografía secundaria.

¹⁷ Preciado, Dionisio: “Las pasiones polifónicas del Código Musical de Valladolid son de Juan de Anchieta, y las primeras conocidas en España”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. VII, 1992, pp. 57-68.

¹⁸ Castrillo y Elústiza: *Antología musical...*, p. XXXIII.

¹⁹ Aizpurua: “El Código musical...”, pp. 52 y 56.

²⁰ Anglés: *La música en la Corte...*, p. 130.

²¹ Wagstaff, Grayson: *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin America Composers before 1630*, Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 1995; Wagstaff, Grayson: “Music for the Dead and the Control of Ritual Behaviour in Spain, 1450-1550”, *Musical Quarterly*, 82, 1998, pp. 551-563; Wagstaff, Grayson: “Morales’s Circumdederunt me, an alternate invitatory for Matins for the Dead, and music for Charles V”, *Encomium musicae: essays in honor of Robert J. Snow*, ed. D. Crawford. New York: Hillsdale, 2002, pp. 27-45; Wagstaff, Grayson: “Morales’s Officium, Chant Traditions, and Performing 16th century Music”, *Early Music*, Mayo 2004, pp. 225- 243.

²² Urrea Fernández: *La iglesia de...*, p. 29.

Respecto al propio código de Santiago, que se encuentra en la parroquia de Santiago Apóstol de Valladolid y en cuya portada aparece la fecha de 1616, se ha realizado un estudio codicológico del manuscrito, completando y revisando los las descripciones anteriores. Este estudio incluye la descripción de la tipología de letras y tintas, el estudio de las letras capitales, de los añadidos y las diferentes foliaciones²³ y una propuesta de identificación de los diferentes copistas que trabajaron en el manuscrito.

Además, se ha estudiado el contenido del manuscrito estudiando los diferentes compositores que el manuscrito contiene y detallando su género. Se ha proporcionado un índice de obras en el orden en que aparecen en el manuscrito, con la finalidad de analizar el repertorio musical.

Por último se ha llevado a cabo un estudio pormenorizado sobre el origen y datación del código de Santiago concluyendo con una propuesta sobre el lugar de copia, posiblemente en la ciudad de Valladolid, y las vinculaciones con la parroquia de Santiago de la misma ciudad.

²³ Para el presente trabajo se ha mantenido la foliación propuesta por Pedro Aizpurua en 1981.

I.- La música polifónica en la parroquia de Santiago

En el libro de visitas y cuentas de la parroquia hay constancia de un inventario del año 1602, donde aparecen especificados un conjunto de libros que certifican el tipo de liturgia que se desarrollaba en la parroquia. Uno de ellos es el que confirma la presencia de música en la iglesia de Santiago:

*“Syete Misales Romanos
Un manual, digo dos Manuales y un Breviario
Libros Dominicales de canto llano en que estaban todas las doménicas del año
Y dos Oficieros santorales para todo el año de canto llano
Y en dos Passionarios uno de todo el año y en otro los officios de difuntos
Y en un Matutinal ay los tres días de la Semana Sancta a lo antiguo
Y en otro libro de Kyries, Glorias, Credos, Sanctus y Agnus Dei
Y en un Sanctoral vespertino a lo nuevo todos los sanctos con sus comunes
Y en un Dominical vespertino desde Adviento hasta la Resurrección.
Y en otro libro de epístolas y evangelios está puesto con los misales
Y en un libro de mussica para cantores y menestriles está puesto con los misales”*²⁴

Como se puede leer en la última cita, existía en 1602 un libro de música para cantores y ministriles que se encontraba puesto con los misales. Se puede pensar que el códice de Santiago fuera este libro. En los anexos se mencionan todos los datos encontrados en el libro de fábrica de la parroquia de Santiago con referencias musicales.

Por otro lado, en las cuentas de fábrica de la parroquia, son varios los momentos en los que aparecen citados libros de música, que se compran o se encuadernan entre los años 1602 y 1610:

*“Quarenta y seys rreales que pagó por mano del lego Luis de Cedillo de la encuadernación de los libros de música de que mostró carta de pago”*²⁵

*“A cargo de quarenta y seys rreales que pagó por mano de Luis de Cedillo de la encuadernación de los tres libros de música contenidos en él que mostró por carta de pago”*²⁶

*“Y treinta y nueve rreales de unos libros de canto para la Yglessia y encuadernarlos, en carta de descargo”*²⁷

Cabe destacar que en el año 1606 llega a la parroquia un libro donde se encuentran obras de Juan Navarro, posiblemente este libro sea parte del códice de Santiago:

*“Se pagó al librero Pérez trescientos y tres maravedís por el mayordomo de fábrica por traer los cuerpos de un libro de música de las obras de Navarro que son para la dicha Iglessia como mostró por carta de pago”*²⁸

²⁴ ADVa: Libro de visitas y cuentas de fábrica desde el año de 1602 hasta fin del de 1626 asimismo inventario de papales y alaxas, f. 3^r.

²⁵ *Ibíd.*, f. 99^r.

²⁶ *Ibíd.*, f. 99^v.

²⁷ *Ibíd.*, f. 281^r.

A través de las reseñas expuestas extraídas del libro de visitas y cuentas, se ratifica la existencia de libros musicales en la parroquia de Santiago Apóstol de Valladolid y una posible utilización de los mismos en la ceremonia de dicha parroquia.

Gracias también al libro de fábrica se puede reconstruir el presupuesto que poseía la parroquia para cada acto, no obstante en este estudio tan solo se hace referencia a los gastos de fábrica provocados por la capilla musical de la parroquia entre los años 1602 a 1610²⁹.

Existen numerosas citas donde aparecen mencionados gastos de cantores y ministriles en la parroquia, como en las fiestas de Navidad, Semana Santa, Corpus Christe y fiesta de Santiago, que testimonian la presencia de músicos en actos puntuales, festividades mayores o de guardar:

*“Setenta maravedís por carta de pago a **Juan Rodríguez corneta** por tocar el día del señor de Santiago del anno mill seiscientos y dos annos”*³⁰ [Año 1602]

*“Cuando su señoría el obispo vissitó la dicha Iglessia se les **paga a cada músico** quatro ducados por cada obra en el anno de mill seiscientos y quatro annos como mostró carta de pago”*³¹ [Año 1602]

*“Juan Rodriguez **capellán y cantor contratado** para la fiesta de san Juan se pagó trescientos rreales por su obra”*³² [Año 1604]

*“Por carta de pago del mismo anno se pagó a **Francisco músico menestril** diez rreales a razón del arte de tocar que mostró carta de pago”*³³ [Año 1607]

*“A los **cantores** que cantaron en la missa especial de Navidad y sirvió todo el aguinaldo para pagar cinquenta rreales”*³⁴ [Año 1607]

*“A razón de dos rreales como apareció por carta de pago a **Francisco Medina cantor** de dicha capilla”*³⁵ [Año 1606]

*“Quarenta y quatro rreales a los **cantores** que hizieron la fiesta de Santiago en mill y seiscientos y siete annos”*³⁶ [Año 1607]

*“Quarenta rreales que se pagaron a los **menestriles** por tocar en la dicha fiesta de Santiago”*³⁷ [Año 1608]

*“Se pagó a **Juan Cordero músico baxón** por tocar en la boda celebrada el día de san Juan como apareció en carta de pago”*³⁸ [Año 1609]

²⁸ *Ibíd.*, f. 99^r.

²⁹ En los anexos hay más cuentas sobre la música de la parroquia.

³⁰ ADVa: *Libro de visitas y quantas...*, f. 86^r.

³¹ *Ibíd.*, f. 89^v.

³² *Ibíd.*

³³ *Ibíd.*, f. 107^v.

³⁴ *Ibíd.*, f. 108^r.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*, f. 235^v.

Se encuentran también alusiones a la compra de instrumentos para la parroquia:

*“Mill ciento maravedís que pagaron por un ynstrumento baxón como apareció en carta de pago”*³⁹ [Año 1606]

*“Seys y cientos maravedís por el arreglo de un ynstrumento de biento para la dicha Iglessia”*⁴⁰ [Año 1606]

A través de las cuentas anteriores, que también se pueden consultar en los anexos del presente trabajo, se puede observar la existencia de un *status* entre los músicos de la parroquia, hecho normal en la época, donde el salario evidencia el rango social⁴¹. Considerando que *un real* equivale a treinta y cuatro maravedís y *un ducado* a trescientos setenta y cinco maravedís se puede comprobar en la tabla siguiente que se llega a pagar el doble por un cantor que por un conjunto de ministriles [TABLA 1]. Cabe destacar que las cantidades son muy descabelladas y hay mucha diferencia entre los salarios.

Acto	Cantor	Sueldo	Ministril	Sueldo	Año
Festividad de Santiago	Mateo de Urbina, contralto	107 maravedís	Juan Rodríguez, corneta	70 maravedís	1602
Fiesta de san Juan	Juan Rodríguez	300 reales			1604
Fiesta de Santiago	Juan de Urbina	6 ducados	Conjunto de ministriles	4 ducados	1604
Semana Santa y festividad de Santiago	Francisco Gutiérrez	30 reales	Conjunto de ministriles	3 ducados	1606
Navidad	Francisco Medina	2 reales	Conjunto de ministriles	5 ducados	1606
Misa ordinaria			Conjunto de ministriles	3 ducados	1607
<i>Razón del arte de tocar</i>	Juan de Villalón	Más de 18 ducados	Francisco González, músico <i>menestril</i>	10 reales	1607
Boda celebrada			Juan Arias, bajón	1000 reales	1610
Misas ordinarias	Cantor	20 reales	Alonso Rodríguez, por tañer	6 reales	1610

³⁹ *Ibíd.*, f. 130^r.

⁴⁰ *Ibíd.*, f. 101^v.

⁴¹ Kreitner, Kenneth: “Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600”, *Early Music*, Vol. 20, No. 4, Iberian Discoveries I, Nov., 1992, p. 539.

Misa en honor de Hernando de la Fuente			Pedro Cabrero, bajón	300 reales	1610
Navidad	Cantores	2 ducados			1610

TABLA 1. Comparación de los salarios de cantores y ministriles

Las cuentas de fábrica permiten tener una visión más amplia sobre la música en la parroquia de Santiago, así como su importancia en la ceremonia, y el diferente *status* que había entre los músicos de la parroquia.

Asimismo ofrece una perspectiva más amplia de la vida social de la época, distinguiendo diferentes estratos sociales, tanto en el ámbito eclesiástico como en el civil. Queda reflejada la presencia de la nobleza en la parroquia, gracias a la existencia de fundaciones de capellanías, que al ser entidades individuales poseían sus propios estatutos y además tenían libertad tanto litúrgica como devocional, con la consiguiente aportación musical a la parroquia. La presencia de los feligreses se manifiesta con su asistencia a las visitas y a los diferentes actos religiosos. Igualmente, se tiene una visión jerárquica de los miembros de la iglesia, quedando constatado en las visitas las funciones que obispo, beneficiados, cura, clérigos, capellanes y cantores desempeñaban.

El hecho de que sean pocas las ocasiones donde aparecen los nombres propios de cantores y ministriles, podría ser porque la capilla fuera reducida o porque solamente se especificara el nombre de los solistas en las cuentas de fábrica⁴².

Cabe señalar que en esta época aparecen referencias de intercambio de músicos entre la Catedral de Valladolid y la parroquia de Santiago. Así en el año 1602 cuando la corte de Felipe III se encontraba en la capital vallisoletana se le pagó al racionero de la Catedral por una misa cantada en la parroquia:

*“Sesenta y dos rreales a Martin Sánchez racionero de la Nuestra Señora de la Cathedral de Valladolid por dezir missa cantada como muestra carta de pago en anno mill seiscientos y dos annos”*⁴³

En el año 1603 se les paga a los cantores y capellanías de la Catedral en el día de Santiago, fiesta mayor de la parroquia:

*“Mill ducados a cantores y capellanías de la Nuestra Señora Cathedral en la fiesta del sancto Sanctiago en el anno mill y seiscientos y tres annos”*⁴⁴

⁴² Podría pensarse que la parroquia tuviera un número reducido de cantores en su capilla musical para determinados actos, por afinidad con la capilla de Felipe III que poseía un grupo de cantores limitado, entre cuatro y seis personas, dos cantores por voz, corneta, bajón y organista. Más información en: Robledo, Luis: “Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel”, *Early Music*, Vol. 22, núm. 2, Iberian Discoveries II. May, 1994, p. 212.

⁴³ ADVa: *Libro de visitas y quantas...*, f. 87^r.

⁴⁴ *Ibíd.*, f. 88^r.

Al año siguiente hay noticia en el libro de cuentas de lo que se les pagó a los músicos de la Catedral por asistir a los oficios de Semana Santa en la parroquia, además de pagar al racionero de la Catedral:

*“Y vinieron **para Semana Santa músicos de la Nuestra Señora Cathedral** y se pagó beinte ducados a cada uno en el anno de mill y seiscientos y quatro annos”*⁴⁵

*“Setenta y quatro rreales que **pagó a Martin Sánchez racionero de la Nuestra Señora Cathedral de Valladolid** como mostró por carta de pago [en el año de mil seiscientos y quatro]”*⁴⁶

En 1605 hay alusiones a las misas oficiadas en la Catedral y al racionero de la misma:

*“Beinte y ocho rreales que pagó para las **missas reçadas** cuando **los cantores estaban ocupados por festividades mayores en la Nuestra Señora de la Cathedral** como dijo por cartas de pago en mill y seys y cinco annos”*⁴⁷

*“Quatro ducados que se pagó al **racionero de la Cathedral** por decir **missa por la noche de Navidad**”*⁴⁸

En 1606 se especifica el nombre del cantor que provenía de la Catedral para cantar en las fiestas de Semana Santa y Navidad:

*“Se pagó en carta de pago al **cantor que vino de la Nuestra Señora Cathedral** ochenta maravedís que le dio la **fábrica los días de Semana Sancta y Navidad** como mostró carta de pago”*⁴⁹

Por último resaltar que cuando la corte abandonó la ciudad de Valladolid en 1606, la Hacienda Municipal quedó endeudada por las continuas fiestas organizadas y las mejoras urbanísticas⁵⁰. Esta situación también afectó a los centros pequeños como es el caso de la parroquia, y como consecuencia se terminaron los intercambios entre la Catedral y la misma⁵¹. En el libro de cuentas de la parroquia se hace referencia a esta situación:

*“Y que con **la yda de la corte desta ciudad la hazienda de dichas memorias** avia quedado **menoscavada** y no era en tanta cantidad como solía ser y su **señoría patriarcha obispo disminuiría dichas vissitas** y se **pagaría a los capellanes menos cantidad** acordada con anterioridad [...]”*⁵²

⁴⁵ *Ibíd.*, f. 89^r.

⁴⁶ *Ibíd.*

⁴⁷ *Ibíd.*, f. 90^v.

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ *Ibíd.*, f. 92^r.

⁵⁰ Gutiérrez Alonso, Adriano: *Estudio sobre la decadencia de Castilla: La ciudad de Valladolid en el siglo XVII*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989, p. 124.

⁵¹ Un detalle importante es que a partir de mediados del siglo XVII la parroquia se encontró prácticamente en desuso, no hay constancia de visitas posteriores a 1610 y tampoco restos de la capilla musical. Más información en: Urrea Fernández: *La Iglesia...*, p. 16.

⁵² ADVa: *Libro de visitas y quentas...*, f. 192^r.

II.- El código de Santiago

II. 1 Localización y presentación del manuscrito

El código de Santiago con signatura E-Vp: Ms. s.s. se conserva en el Archivo de la Parroquia de Santiago Apóstol de la ciudad de Valladolid. La primera referencia sobre su existencia aparece en la Antología de Castrillo y Elústiza en 1933⁵³.

Las dimensiones de la caja son 295 x 215 mm⁵⁴ y consta de un total de ciento cincuenta y cinco folios de papel encuadrados en pergamino, que contienen setenta y ocho obras religiosas en latín, a cuatro, cinco, seis y ocho voces pertenecientes al periodo del Renacimiento español, de las cuales veintidós piezas están sin atribución.

La copia se realizó por un mismo amanuense hasta el folio 68^r, con una grafía clara y homogénea, dando lugar a una primera parte que se corresponde con la dedicada a la festividad del Señor y de la Virgen, mientras la segunda parte, más heterogénea, del folio 68^r hasta el final⁵⁵, posee diferentes obras para el oficio de difuntos y variedad de manos. La sencillez de su copia y las marcas de los dedos en las esquinas de los diferentes folios p indicar un objetivo eminentemente práctico.

De los once autores que hallamos especificados dentro del repertorio del código [TABLA 2], la gran mayoría han nacido o trabajado en la Península Ibérica, siendo muy conocidos en la época de los reinados de Juana I de Castilla, Carlos V y Felipe II, al formar parte de capillas de nobles o por ser maestros de capilla de alguna Catedral. Las piezas pertenecientes a estos músicos constituyen casi el 80 % del volumen total del código⁵⁶. El único de origen foráneo con una notable fama internacional es Adrian Willaert⁵⁷.

<u>Grafía</u> ⁵⁸	<u>Identificaciones</u>	<u>Obras contenidas</u>
<i>Adriano</i>	Willaert, Adrian, Adriano (ca. 1490-1562)	1
<i>Johannes de Ancheta</i>	Ancheta, Juan de (ca. 1462-1523)	1
<i>Rodrigo Çaballos</i>	Ceballos, Rodrigo de (ca. 1530-1591)	5
<i>Francisco Guerrero</i>	Guerrero, Francisco (1528-1599)	6
<i>Pedro Guerrero</i>	Guerrero, Pedro (ca. 1520-?)	2
<i>Alexo Martin</i>	Alexo Martin, Alejo (¿?)	1
<i>Robledo</i>	Robledo, Melchor (ca. 1510-1586)	1
<i>Montanos</i>	Montanos, Francisco de (ca. 1528-1595)	2
<i>Christophori Morales</i>	Morales, Cristóbal de (1500-1553)	18

⁵³ Castrillo y Elústiza: *Antología musical...*, p. XXXIII.

⁵⁴ *Census Catalogue...*, pp. 8-9.

⁵⁵ Aizpurúa: "El Código Musical...", p. 55.

⁵⁶ Un 19% del total son piezas anónimas. Y el 1 % restante son las obras pertenecientes a un repertorio procedente de fuera de la Península Ibérica, como es el caso de Adriano (Adrian Willaert).

⁵⁷ Citado como "Adriano" en el f. 22^v, al inicio del *Pater noster* a cuatro voces.

⁵⁸ La grafía especifica el nombre del compositor tal y como aparece en el manuscrito.

Juan Navarro	Navarro, Juan (ca. 1525-1580)	13
Villalar	Villalar, Andrés de (ca.1530-1593)	6
(-)	Sin atribución	22

TABLA 2. Autores y obras en el código de Santiago

II. 2 Descripción física

El manuscrito no posee un índice de las obras y los autores se especifican en la parte superior de cada folio. El primer folio se utiliza para la portada donde se encuentran diferentes escritos [IMAGEN 1], y los ciento cincuenta y cuatro folios posteriores contienen la música. En el folio vuelto aparece indicado el género de la obra, el número de voces, el título, la festividad para la que está compuesta y el autor; mientras en el folio recto, se especifica el número de voces y el autor⁵⁹.

Resaltar que existe un papel impreso que forra el interior de las tapas del manuscrito, donde aparece la fecha 1681 con la siguiente inscripción: “*En Valladolid en la imprenta de Felipe Francisco Márquez impresor de la ciudad/ vive en la calle de la Parra*”⁶⁰.

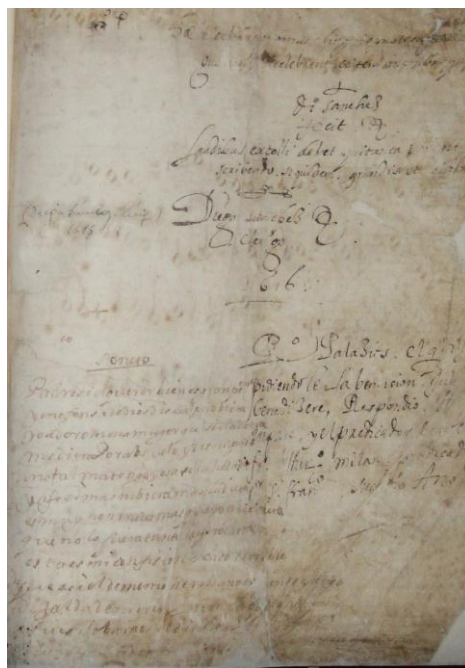


IMAGEN 1. Portada del manuscrito E- Vp: Ms. s.s. f. 1

⁵⁹ El primer índice de las obras contenidas en el manuscrito aparece en la Antología de Castrillo y Elústiza: *Antología musical...*, pp. XXII- XIV.

⁶⁰ Aizpurua: “El Código musical...”, p. 54. Nadie por el momento ha tomado la fecha de la imprenta como punto importante para elaborar una hipótesis.

Transcripción de la portada

*“Haec celebrent omnes linguis moteta Magistri Francisci Guerreri
Et celebrent coetera membra quoque.
Di.º = Diego Sánchez
fecit. [rúbrica]
Laudibus extoli debet qui tanta peregit scribendo,
Siquidem grandis est iste labor.
Diego Sánchez [rúbrica].
Clérigo.
1616”⁶¹*

Por debajo de la inscripción latina, a la derecha, hay una bendición que se encuentra ilegible, posiblemente, por el paso del tiempo. Ambas grafías (la rúbrica de Diego Sánchez y esta) son de la misma mano.

*Pidiéndole la bendición (...)
Respondio (...)
El predicador (...)
Anónimo (...)*

Por debajo también de la inscripción latina, a la izquierda, y con otra grafía diferente, se puede leer un soneto cuyo último terceto resulta indescifrable, pero que se ha podido identificar, al menos en parte, como obra de Pedro Liñán de Riaza (-1607) poeta español del Siglo de Oro.

Soneto

*Padre, si el querer bien es gran pecado
Y en ofensa de Dios, de culpa obiera
Yo adoro una mujer, que si él la viera
Me diera por absuelto y disculpado.*

*Una alma tengo, y esa la he entregado?
Y a fe, si más tuviera, más la diera,
Es muy honrrada mas que yo quisiera
Que no lo (...)*

*Esta es mi confesión, caso terrible
Que acá el demonio hermano
(...) ⁶²*

⁶¹ “Aquí celebran todos los motetes con las lenguas del maestro Francisco Guerrero y celebran también la reunión de los miembros. Diego Sánchez. Hecho. [rúbrica] Con alabanzas debe honrar quien tanto ha llegado hasta el final escribiendo puesto que grande es esta labor. Diego Sánchez [rúbrica]. Clérigo”.

⁶² En: Tomás Ximénez de Embún y Val (ed. lit.), *Rimas de Pedro Liñán de Riaza*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio provincial, 1876. cuartetos son los mismos o muy similares a los de esta edición, pero los tercetos son diferentes, al menos el que se puede leer. La transcripción del texto y la referencia a Riaza han sido aportadas por Carmen Julia Gutiérrez.

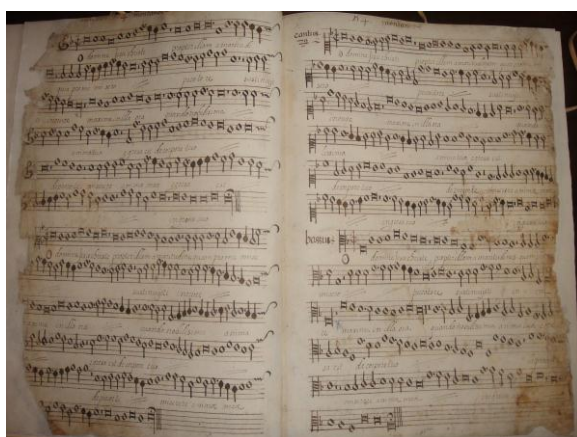
Castrillo y Elústiza describen el código de la siguiente manera:

*“La escritura es clara y limpia, contribuyendo a esta diafanidad la letra, es hermosa, y la nota, ancha y bien colocada en el pentagrama. Las distintas voces de las partituras están dispuestas en la forma en que se acostumbraba a escribir esos libros, llamado en España de Canto de órgano, Canto de atril o simplemente A cuatro [...] El estado de conservación del Código es bastante bueno, pero la **falta de algunos folios y el lastimoso corte** dado por **algún desaprensivo encuadernador** en la parte superior del volumen, hasta el punto de que en algunas obras haya desaparecido el nombre del autor y folio, hacen que su estado no fuera perfecto [...]”*⁶³

El fragmento anterior hace referencia al guillotinado que sufrieron algunos folios que al cortar nombres de autores y parte del texto⁶⁴ deja algunas obras incompletas e inutilizadas para la interpretación [IMAGEN 2]. Como bien explica Castrillo y Elústiza en la cita anterior, el corpus ya estaba encuadernado en el año 1933 y se encontraba “*lastimado por el corte*”. Este es uno de los motivos por el cual el manuscrito es difícil de estudiar.



In passione positus, Guerrero, f. 1^v- 2^r



O Domine Jesu Christe, Montanos, f. 2^v- 3^r

IMAGEN 2. Se observa en las imágenes siguientes el mal estado de los folios originales y la restauración del código realizada en 1991. Obras de Francisco Guerrero y Francisco de Montanos.

⁶³ Castrillo y Elústiza: *Antología musical...*, p. XIX.

⁶⁴ Aizpuru: “El Código Musical...”, p. 52.

El código de Santiago posee nueve, diez, once o doce pentagramas por folio y se emplean cuatro o cinco por voz, según el patrón más usual en la época. Dependiendo del tamaño de la pieza se utilizan, o no, todos los pentagramas. Normalmente el empleo de todos ellos se debe al abundante número de voces de la obra, seis u ocho voces (f. 18^v, 20^v, 26^r, 117^r, 119^v, etc.).

La primera parte del manuscrito, la copiada por la misma mano, es homogénea y emplea un total de doce pentagramas por página, mientras que la segunda, copiada por diferentes manos, va variando dependiendo del copista en once, diez o nueve pautadas. En esta segunda parte, a veces el copista alarga las líneas de la plantilla bien para incluir un pautado de menor tamaño o porque necesita escribir música en esa sección. Esta ausencia de uniformidad, se puede producir por falta de planeamiento, por la utilización de una plantilla “especial” o un error del copista (f. 6^v).

La notación es prácticamente legible en su totalidad con una intervención definida de diferentes copistas. La notación empleada es la notación blanca. A pesar de que en Europa va desapareciendo a principios del Barroco, en España se utiliza este tipo de notación musical para la música litúrgica vocal polifónica hasta mediados del siglo XIX, con su pertinente evolución en la escritura debido, entre otras cosas, a que los cuerpos de las notas se van redondeando.

Hay una clara desigualdad de tintas y de notaciones en la segunda parte del corpus, y se observa que forma parte de una cronología posterior con respecto a la primera parte, por ser una grafía más redonda y más cercana a una escritura musical de principios del siglo XVII.

A pesar de que las plicas descendentes se suelen emplear en las notas situadas en la parte superior de la pautada y las ascendentes en las situadas en la parte inferior, con el punto de cambio en el cuarto espacio empezando por abajo, en el código de Santiago esto varía bastante, ya que a veces se utilizan las plicas descendentes a partir del tercer espacio (ff. 60^r, 155^r). Se aplica el ennegrecimiento y esencialmente la ligadura *cum opposita proprietate*.

Tan solo hay constancia de letras capitales en la segunda parte del corpus. El tamaño de las mismas es pequeño y están dibujadas con trazo variable. La morfología cambia con distintos grados de ornamentación, incluso dentro de un mismo folio y obra. La utilización de cuatro letras capitales diferentes para cada una de las voces polifónicas es muy usual. En algunos casos simplemente se observa la ausencia de letra capital, a pesar de existir un espacio destinado para ella, denotando una cierta rapidez o descuido en su terminación [IMAGEN 3]. Asimismo se destaca otro tipo de letras de tamaño amplio pero sin alcanzar las dimensiones de las letras capitales anteriores, situadas en algunos de los versículos de las piezas, [IMAGEN 4].

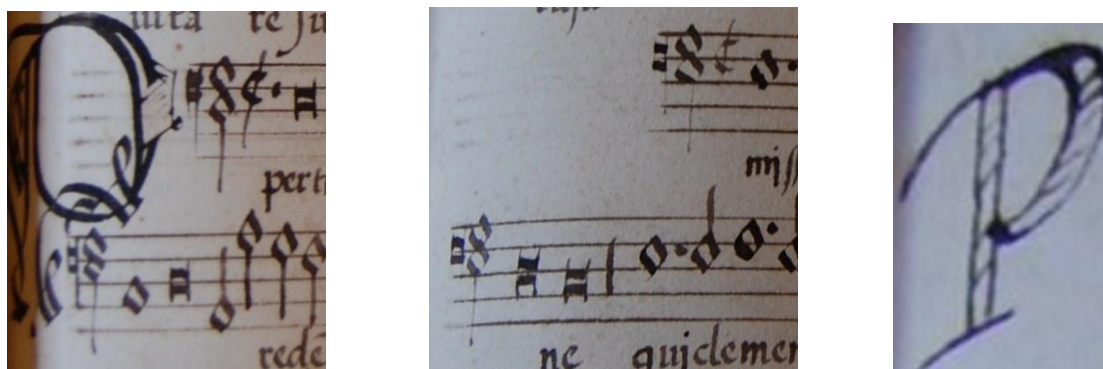
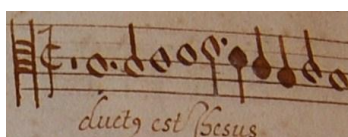


IMAGEN 3. Letra capital, hueco y “P”. f. 116^r, 117^r y 126^r

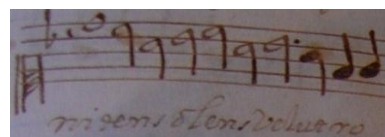


IMAGEN 4. Letra mayúscula en el inicio de cada versículo, f. 96^r y 108^r

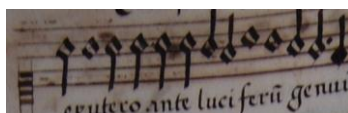
A pesar de encontrar variantes en el grosor del instrumento de escritura, hay características comunes en el tipo de letra capital, como los salientes en forma de espina en la parte posterior de la inicial o trazos cortos romboidales alrededor de los trazos oblicuos. Esto sugiere la posibilidad de que sean varios los iluminadores. Se aprecia, también ocasionalmente, la utilización de tinta de color más oscuro tanto en la música como en las letras capitales de algunos folios [IMAGEN 5]. Por otro lado, como sucede en fuentes contemporáneas a esta, las figuras que se encuentran al principio de la obra son de mayor tamaño y están más adornadas.



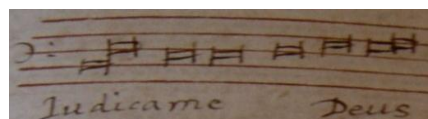
f. 7^r



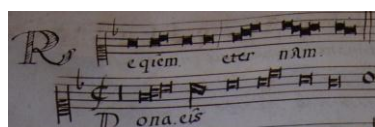
f. 60^r



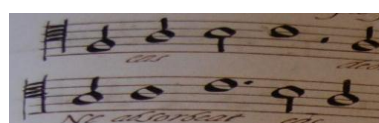
f. 114^v



f. 120^r



f. 129^v



f. 137^r

IMAGEN 5. Diferentes tipos de tintas que coinciden, en algunas ocasiones, con las distintas manos de los copistas.

Las diferentes foliaciones del código han dado lugar a algunos problemas y referencias equívocas. Existen actualmente dos numeraciones, una antigua en números arábigos situada en el margen superior derecho y con la misma tinta y grosor que la música del manuscrito, y una segunda foliación también en números arábigos en tinta azul oscura y completamente diferente a la primera.

La foliación original que aparece en el código se inicia en el primer folio con música y continúa hasta el final sin errores ni omisiones siendo su última aparición en el f. 99⁶⁵. La numeración moderna en bolígrafo azul, de autoría desconocida, enumera correlativamente los folios,⁶⁶ pero ambas numeraciones no se corresponden debido a que seguramente se perdieran parte de las obras al encuadernarlas [IMAGEN 6]. Aizpurua en su estudio emplea una tercera numeración que no se corresponde con ninguna de estas dos y que no se puede ver escrita en el código, aunque coincide bastante con la numeración azul moderna debido a que numera correlativamente teniendo en cuenta los folios en blanco y la música sin texto. Esta tercera numeración es la que se ha seguido en este trabajo.

⁶⁵ Hasta el f. 9^r no aparece la numeración original por el mal estado del corpus.

⁶⁶ Se desconoce el autor de la foliación más moderna a tinta azul oscura.

Para una comprensión total de los errores, cambios y referencias es necesaria una tabla con las dos numeraciones, que aparecerá en el punto siguiente del presente trabajo. No se han realizado estudios comparativos de las distintas foliaciones ya que éstas no coinciden en ningún momento.

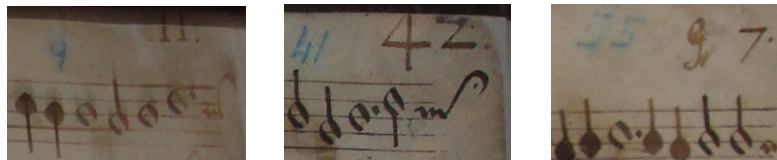


IMAGEN 6. Diferentes foliaciones.

La acción corrosiva de la tinta degrada el papel de tal forma que, en algunos fragmentos se presentan serios problemas de lectura en la escritura musical. Asimismo la encuadernación y la posterior reforma fueron factores que aumentaron el deterioro del códice durante el siglo XIX y XX. La mayoría de la foliación original y algunas de las atribuciones de las obras aparecen completamente borradas ya sea por el paso del tiempo o por el deterioro de la tinta.

La sencillez de su copia podría indicar un objetivo eminentemente práctico, ratificado con las marcas de los dedos en las esquinas de los diferentes folios. Además, el tamaño del códice también respalda esta hipótesis, ya que los más grandes suelen destinarse para la interpretación, mientras los pequeños al coleccionismo o a usos didácticos⁶⁷. A esto se uniría la falta de ornamentación y el tamaño de la música que facilitaría la lectura de las piezas desde el facistol. Asimismo la presencia de adendas (f. 96^v), rectificaciones (f. 70^v, 75^v, 123^v), anotaciones en el corpus (f. 1^v, 2^r, 3^r, 3^v, 4^v, 11^r, 26^r, 70^r), y alteraciones musicales (67^v) apuntan también a un empleo práctico del corpus.

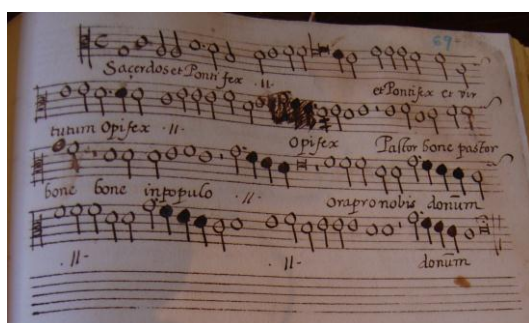
La presentación del manuscrito restaurado tuvo lugar en la exposición celebrada en León en los años 1991-92, patrocinada por la fundación religiosa “Las Edades del Hombre”. Posteriormente fue devuelto al archivo de la parroquia.

Cabe señalar que las características físicas citadas con anterioridad nos ayudan a conocer mejor el códice, pero no aportan, hasta el momento suficiente información como para datarlo con precisión, conocer sus diferentes propietarios, su lugar de compilación, características de interpretación, etc.

⁶⁷ En el caso de este manuscrito posee un tamaño mediano, pero hay que tener en cuenta que el destino era un coro de una parroquia, donde el facistol poseía un tamaño más pequeño que el de la Catedral.

Los diferentes amanuenses

La autoría del códice está clara hasta el folio 68^r: su autor es un desconocido Diego Sánchez, ya que la firma de la primera hoja del folio corresponde con la escritura homogénea de estos folios. Sin embargo el resto del manuscrito fue copiado por un conjunto de diferentes amanuenses, los cuales también están por estudiar. En este trabajo se hace una propuesta de identificación enumerando con números correlativos a los diferentes copistas con la finalidad de poderlos diferenciar, exponiendo siempre un pequeño fragmento de cada obra. El primer amanuense anónimo comienza la copia en el folio 68^v hasta el folio 71^r [IMAGEN 7].



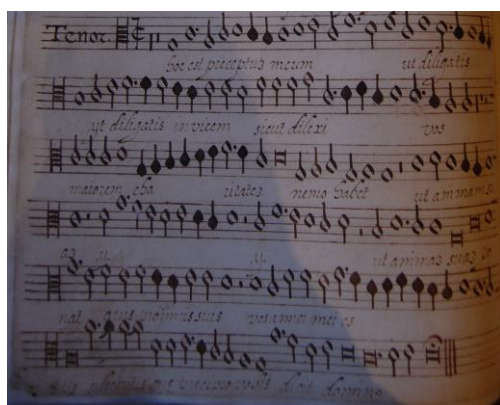
Sacerdos et Pontifex f. 69^r



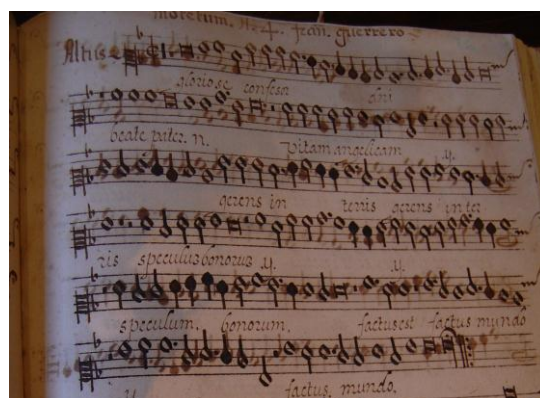
Peccantem f. 71^r

IMAGEN 7. Copista α

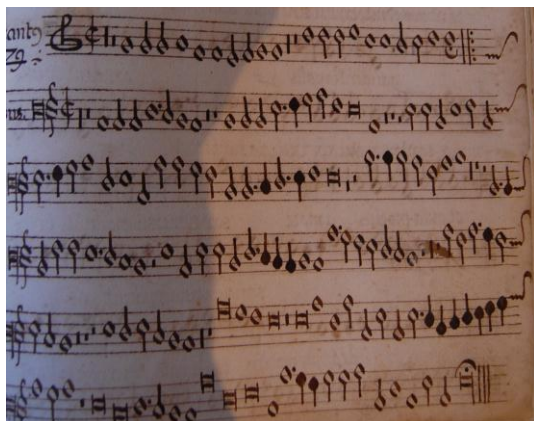
Hay una pausa de folios en blanco hasta que aparece otro amanuense diferente del folio 72^v hasta el folio 84^r [IMAGEN 8].



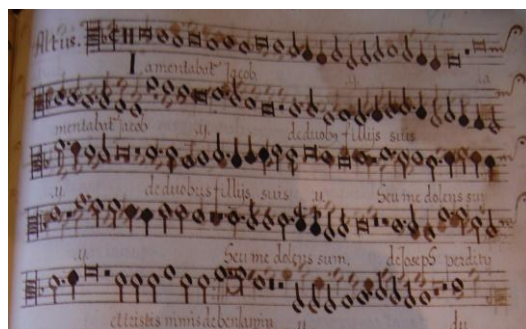
Hoc est preceptum meum f. 72^v



O gloriose confesor f. 76^r



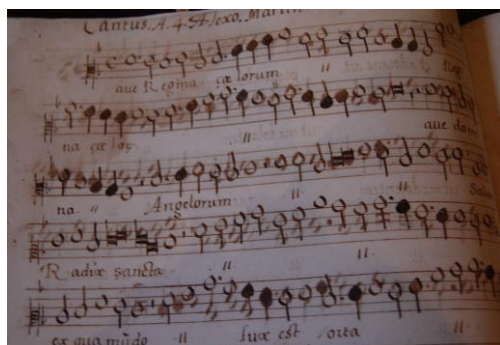
Sin texto f. 78^r



Lamentatur Jacob f. 82^r

IMAGEN 8. Copista β

Encontramos otro copista en el folio 84^v hasta el folio 86^r donde aparece la obra de Alejo Martín [IMAGEN 9]



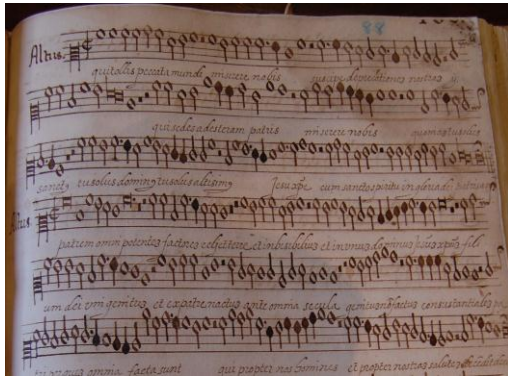
Ave Regina f. 84^v



2^a pars- *Gaude Gloriosa* f. 86^r

IMAGEN 9. Copista γ

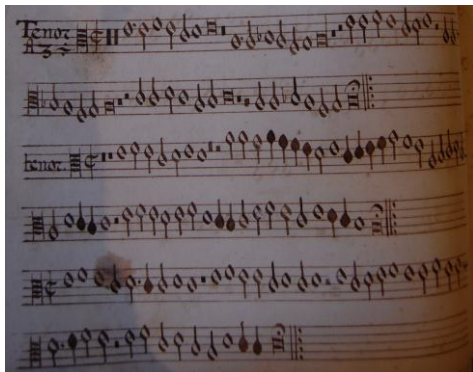
Un nuevo copista completamente distinto al anterior, tanto en la música como en el texto literario, escribe los folios 86^v hasta 95^r. La notación posee un ductus más alargado y el texto aparece en cursiva. Se puede observar que éste copista es posterior [IMAGEN 10].



Misa f. 87^r



Misa f. 88^r



Misa Sin texto, f. 92^r



Pater peccavi, f. 93^r

IMAGEN 10: Copista δ

El copista ε que realiza la copia entre los folios 95^v- 114^v incluye *Passio S. Mathaei* (ff. 95^v- 102^r), *Passio Domini secundum Joannem* (ff. 102^v- 107^r), *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum* (ff. 107^v- 112^r) y los psalmos *Dixit Dominus*, *Confitebor* y *Beatus vir* (ff. 112^v- 114^v) [IMAGEN 11].



Passio S. Mathaei f. 95^v



Passio Domini secundum Joannem f. 102^v



Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Marcum, f. 108^r



Psalmo Dixit Dominus f. 112^r



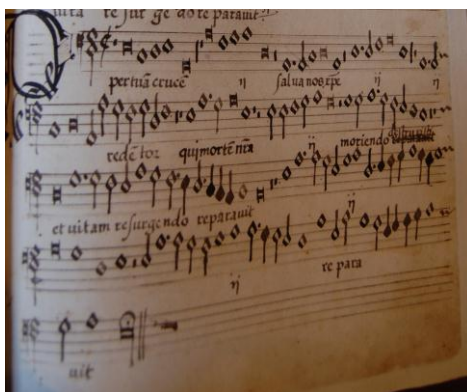
Psalmo Confitebor f. 113^v



Psalmo Beatus vir f. 114^v

IMAGEN 11. Copista ε

Se encuentra una página en blanco en el folio 115^r e inmediatamente después el copista ζ (ff. 115^r- 118^r). Destaca la obra *Per tuam crucem* de Cristóbal de Morales (ff. 115^v- 116^f) donde hay letras capitales con una decoración pobre y el trazado de la notación es diferente al Anónimo 5 [IMAGEN 12].



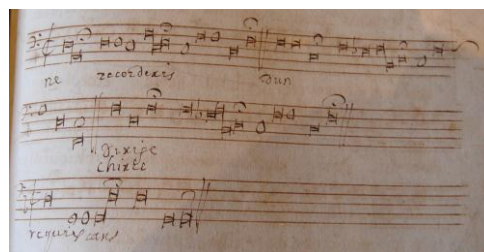
Per tuam crucem, Morales, f. 116^r

IMAGEN 12. Copista ζ

Una página en blanco (f. 118^v) separa a un nuevo amanuense, copista 1, correspondiéndose con las obras: *Judica me* y *Ne recorderis*, ambas anónimas [IMAGEN 13].



Psalm *Judica me*, f. 119^r



Psalm *Ne recorderis*, f. 119^r

IMAGEN 13. Copista 1

Passio secundum Lucam y *Requiescant in pace* (ff. 119^v - 124^v) son obras que pertenecen de otro copista y ambas son anónimas [IMAGEN 14].



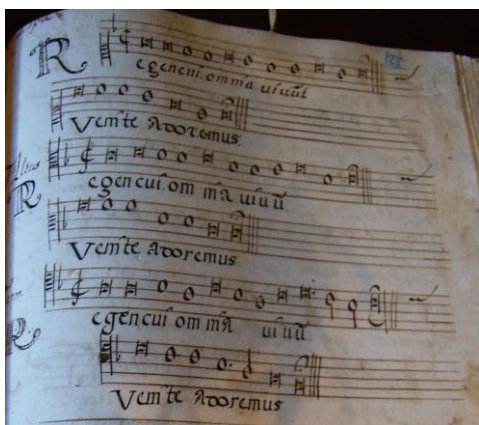
Passio secundum Lucam, f. 119^v



Requiescant in pace, f. 124^v

IMAGEN 14. Copista θ

Hay un cambio de copista en los folios 125^r - 127^r donde hay un conjunto de piezas anónimas [IMAGEN 15].



Regem cui Omnia vivunt, f. 125^r



Peccavi quid faciam, f. 125^v



Gloria Patri (2º coro a 8 voces) Villalar f. 127^r

IMAGEN 15. Copista ι

Asimismo los folios 127^v al 141^r engloban una Misa *Réquiem* cuyo autor es anónimo y una Misa a cuatro voces de Cristóbal de Morales (ff. 141^v- 149^v). Parece que el amanuense en este caso es el mismo [IMAGEN 16].



Misa *Réquiem*, f. 127^v



Misa a cuatro voces, Morales, f. 143^v

IMAGEN 16. Copista κ

Se produce de nuevo un cambio de copista, del folio 150^v hasta el 153^r, dando lugar a los *Versos del Benedictus* y el *Gloria Patri* de Andrés de Villalar. Homogeneidad en el amanuense en obras de Villalar [IMAGEN 17].

La sucesión de numerosos copistas, separados en ocasiones por un folio en blanco, y la foliación por secciones del código parecen indicar la existencia de forma individual de algunos cuadernillos que, más tarde se unieron y encuadernaron juntos formando un único cuerpo. Estos cuadernillos preexistentes pudieron tener una cronología homogénea o diferentes estratos temporales.

II. 3 Contenido

El motete es el género que prima por excelencia en la primera parte del manuscrito. En la segunda, se subraya la presencia del *Officium defunctorum*, donde se alternaba los versos con polifonía simple y a menudo con una intervención instrumental del órgano o de ministriles⁶⁸.

Debido a la mala conservación del manuscrito hay piezas que están seccionadas o se encuentran ilegibles, por lo tanto quedan incompletas e inutilizadas para la interpretación, a no ser que se encuentren en otra fuente. La desaparición de las esquinas, el papel horadado y la ausencia de pautadas en algún folio se observa en las siguientes obras: *In passione positus* de Francisco Guerrero (ff. 1^v-2^r), *Domine Jesu Christe* de Francisco de Montanos (ff. 2^v-3^r), *Interveniatur pro nobis* de Francisco de Montanos (ff. 3^v-4^r), *In passione possitus* de Francisco de Montanos (ff. 4^v-6^r), *Accepit Jesus panes*, Anónimo (ff. 34^v-35^r), *Salve* de Francisco Guerrero (ff. 38^v-40^r), *Sancta et Immaculata* de Cristóbal de Morales (ff. 52^v-53^r), *Hortus in conclusus* de Rodrigo de Ceballos (ff. 54^v-55^r), *Videns Andreas crucem* de Cristóbal de Morales (ff. 73^v-74^r), *Gaudent in coelis* de Cristóbal de Morales (ff. 74^v-75^r), *Domine Jesu Christe* de Juan de Anchieta (ff. 94^v-95^r), *Passio secundum Joannen*, Anónimo (ff. 102^v-107^r), *Gloria Patri* de Andrés de Villalar (ff. 152^v-153^r), *Taedet animam meam* de Cristóbal de Morales (ff. 153^v-155^r) y *Circumdederunt me*, Anónimo (f. 155^v).

En dos de las piezas anónimas del manuscrito (ff. 77^v-78^r y 78^v-79^r) aparece música sin texto, al igual que en una obra de Juan Navarro (ff. 24^v-25^r). Hay ocasiones donde la obra se encuentra incompleta, apareciendo solamente el incipit como en *Videns Andreas crucem* de Cristóbal de Morales (ff. 74^v-75^r), *Requiescant in pace*, Anónimo (f. 125^v), *Regem cui omnia vivunt*, Anónimo (f. 125^v) y *Peccavi quid faciam*, Anónimo (ff. 125^v-127^r), en la misa anónima (ff. 86^v-92^r) se elude el texto del *Benedictus* y del *Agnus dei*, y en el motete *Domine Jesu Christe* de Juan de Anchieta (ff. 94^v-95^r) falta el cantus y el tenor.

⁶⁸ Guerrero compuso un ciclo de veintitrés himnos para las Vísperas de las festividades más importantes y para un uso ordinario durante el año eclesiástico. Más información en: Calahorra: *La música en Zaragoza en los siglos...*; Noone: “Los ministriles en la catedral de Toledo...”; Ruiz: “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa” en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, ed. John Griffith y Javier Suárez Pajares, Madrid: ICCMU, 2004, pp. 199-239, y también: “Music and minstrels”, *Early Music*, 38, 2010, pp. 169-170.

II. 3.1. Índice

A continuación se proporciona un listado de las obras del código de Santiago [TABLA 3] donde en primer lugar se muestra el número de obra del manuscrito, seguido de la foliación original (folios verso y recto) y la foliación que se emplea en el presente trabajo. La foliación original no aparece en todos los folios del manuscrito, seguramente por motivos de encuadernación. Seguidamente se expone el nombre del autor especificando el primer apellido. Posteriormente, se detalla el género, el incipit de la obra y su número de voces. Se finaliza con el amanuense de la obra.

Número de la obra	Foliación original	Foliación de P. Aizpurua	Autor	Género	Íncipit	Voces	Copista
1	-	1 ^v -2 ^r	Guerrero	Motete	<i>In passione positus</i>	5	Diego Sánchez
2	-	2 ^v -3 ^r	Montanos	Motete	<i>O Domine Jesu Christe</i>	4	Diego Sánchez
3	-	3 ^v -4 ^r	Montanos	Motete	<i>Interveniat pro nobis</i>	4	Diego Sánchez
4	-	4 ^v -6 ^r	Navarro	Motete	<i>In passione positus</i>	6	Diego Sánchez
5	-	6 ^v -7 ^r	Navarro	Antífona	<i>Ductus est Jesus</i>	5	Diego Sánchez
6	-	7 ^v -9 ^r	Navarro	Motete	<i>Simile est regnum</i>	5	Diego Sánchez
7	-	9 ^v -11 ^r	Navarro	Antífona	<i>Ecce ascendimus</i>	5	Diego Sánchez
8	-	11 ^v -12 ^r	Navarro	Motete	<i>Erat Jesus ejiciens</i>	4	Diego Sánchez
9	-	12 ^v -13 ^r	Navarro	Antífona	<i>Cum sublevasset</i>	4	Diego Sánchez
10	-	13 ^v -14 ^r	Navarro	Motete	<i>Dicebat Jesus</i>	4	Diego Sánchez
11	-	14 ^v -15 ^r	Pedro Guerrero	Motete	<i>Dominus meus</i>	4	Diego Sánchez
12	-	15 ^v -16 ^r	Morales	Motete	<i>O sacrum convivium</i>	5	Diego Sánchez
	-	16 ^v -18 ^r	Morales	Motete	<i>2ª pars- Mens impletur</i>	5	Diego Sánchez
13	22 ^r	18 ^v -20 ^r	Navarro	Motete	<i>Laboravi in gemitu</i>	5	Diego Sánchez
14	23 ^r	20 ^v -21 ^r	Morales	Motete	<i>Antequam comedam</i>	4	Diego Sánchez
	24 ^r	21 ^v -22 ^r	Morales	Motete	<i>2ª pars- Non disimulavi</i>	4	Diego Sánchez
15	25 ^r	22 ^v -24 ^r	Adriano	Motete	<i>Pater noster</i>	4	Diego Sánchez
16	26 ^r	24 ^v -25 ^r	Navarro	Motete	Música sin texto	4	Diego Sánchez
17	37 ^r	25 ^v -26 ^r	Morales	Motete	<i>O magnum mysterium</i>	4	Diego Sánchez
18	28 ^r	26 ^v -27 ^r	Robledo	Motete	<i>Hoc corpus</i>	4	Diego Sánchez
19	29 ^r	27 ^v -28 ^r	Ceballos	Motete	<i>Posuerunt super caput</i>	4	Diego Sánchez
20	30 ^r	28 ^v -29 ^r	Anónimo	Motete	<i>Dicebat Iesus turbis</i>	4	Diego Sánchez
	31 ^r	29 ^v -30 ^r	Anónimo	Motete	<i>2ª pars- Qui ex Deo est</i>	4	Diego Sánchez
21	32 ^r	30 ^v -31 ^r	Ceballos	Motete	<i>Inter vestibulum</i>	4	Diego Sánchez
	-	31 ^v -32 ^r	En blanco				
22	34 ^r	32 ^v -33 ^r	Ceballos	Motete	<i>Ductus est Jesus</i>	4	Diego Sánchez

23	53 ^r	33 ^v -34 ^r	Ceballos	Motete	<i>Erat Jesus ejiciens</i>	4	Diego Sánchez
24	-	34 ^v -35 ^r	Anónimo	Motete	<i>Accepit Jesus panes</i>	4	Diego Sánchez
25	-	35 ^v -37 ^r	Navarro	Motete	<i>Salve</i>	4-6	Diego Sánchez
26	-	37 ^v -38 ^r	Villalar	Motete	<i>Et Jesum benedictum</i>	4	Diego Sánchez
27	-49 ^r	38 ^v -40 ^r	Guerrero	Motete	<i>Salve</i>	4	Diego Sánchez
28	-42 ^r	40 ^v -42 ^r	Morales	Motete	<i>Salve</i>	4	Diego Sánchez
29	-	42 ^v -43 ^r	Guerrero	Motete	<i>Ad te suspiramus</i>	4	Diego Sánchez
30	-	43 ^v -44 ^r	Anónimo	Motete	<i>Alma Redemptoris</i>	5	Diego Sánchez
	-	44 ^v -45 ^r	Anónimo	Motete	2ª pars- <i>Tu quae genuisti</i>	5	Diego Sánchez
31	-	45 ^v -46 ^r	Morales	Motete	<i>Regina coeli</i>	6	Diego Sánchez
		45 ^v -46 ^r	Morales	Motete	2ª pars- <i>Resurrexit</i>	6	Diego Sánchez
32		47 ^v -49 ^r	Morales	Motete	<i>Regina coeli</i>	5	Diego Sánchez
33		49 ^v -50 ^r	Morales	Motete	<i>Regina coeli</i>	4	Diego Sánchez
34	-	50 ^v -51 ^r	Villalar	Antífona	<i>Regina coeli</i>	4	Diego Sánchez
35	-	51 ^v -52 ^r	Guerrero	Motete	<i>Regina coeli</i>	4	Diego Sánchez
36	-	52 ^v -53 ^r	Morales	Motete	<i>Sancta et Immaculata</i>	4	Diego Sánchez
	-	53 ^v -54 ^r	Morales	Motete	2ª pars- <i>Benedicta tu</i>	4	Diego Sánchez
37	97 ^r	54 ^v -55 ^r	Ceballos	Motete	<i>Hortus conclusus</i>	4	Diego Sánchez
	98 ^r	55 ^v -56 ^r	Ceballos	Motete	2ª pars- <i>Veni Sponsa</i>	4	Diego Sánchez
38	99 ^r	56 ^v -57 ^r	Pedro Guerrero	Motete	<i>O beata María</i>	4	Diego Sánchez
	60 ^r	57 ^v -58 ^r	Pedro Guerrero	Motete	2ª pars- <i>Accipe quod</i>	4	Diego Sánchez
39	61 ^r	58 ^v -60 ^r	Guerrero	Motete	<i>Ave virgo</i>	5	Diego Sánchez
40	-	60 ^v -61 ^r	Anónimo	Antífona	<i>Audi nos</i>	4	Diego Sánchez
41	-	61 ^v -63 ^r	Morales	Motete	<i>Exaltata est</i>	5	Diego Sánchez
42	-	63 ^v -64 ^r	Navarro	Motete	<i>Ave virgo</i>	4	Diego Sánchez
43	-	64 ^v -65 ^r	Morales	Antífona	<i>Conceptio Nativitas Anuntiatio</i>	6	Diego Sánchez
		65 ^v -66 ^r	Morales	Motete	2ª pars- música sin texto	6	Diego Sánchez
44	-	66 ^v -68 ^r	Navarro	Antífona	<i>Ave regina</i>	5	Diego Sánchez
	-	68 ^v -69 ^r	En blanco				
45	-	69 ^{v1} -69 ^{r2}	Anónimo	Antífona	<i>Sacerdotes et pontifex</i>	4	Copista α
46	-	69 ^{v2} -69 ^{r2}	Anónimo	Misa	Misa de feria	4	Copista α
47	-	70 ^v -71 ^r	Anónimo	Motete	<i>Peccantem</i>	4	Copista α
	-	71 ^v -72 ^r	En blanco				
48	-	72 ^v -73 ^r	Morales	Antífona	<i>Hoc est preceptum meum</i>	5	Copista β
49	-	73 ^v -74 ^r	Morales	Motete	<i>Videns Andreas crucem</i>	5	Copista β
50	-	74 ^v -75 ^r	Morales	Motete	<i>Gaudet in coelis</i>	4	Copista β
51	-	75 ^v -76 ^r	Guerrero	Motete	<i>O gloriose confesor</i>	4	Copista β
	-	76 ^v -77 ^r	Guerrero	Motete	2ª pars- <i>Et ideo cum Christo</i>	4	Copista β
52	-	77 ^v -78 ^r	Anónimo	Motete	<i>Música sin texto</i>	4	Copista β
53	-	78 ^v -79 ^r	Anónimo	Motete	<i>Música sin texto</i>	4	Copista β
		79 ^v -80 ^r	En blanco				

54	-	80 ^v -82 ^f	Morales	Motete	<i>Lamentabatur Jacob</i>	5	Copista β
	-	82 ^v -84 ^f	Morales	Motete	2ª pars- <i>Prosternens se Jacob</i>	5	Copista β
55	-	84 ^v -85 ^f	Alex.Martin	Motete	<i>Ave Regina</i>	4	Copista γ
	-	85 ^v -86 ^f	Alex.Martin	Motete	2ª pars- <i>Gaude Gloriosa</i>	4	Copista γ
56	-	86 ^v -92 ^f	Anónimo	Misa	Misa	4	Copista δ
57	-	92 ^v -93 ^f	Morales	Motete	<i>Pater peccavi</i>	6	Copista δ
		93 ^v -94 ^f	Morales	Motete	2ª pars- <i>Quanti mercenarii</i>	6	Copista δ
58	-	94 ^v -95 ^f	Anchieta	Motete	<i>Domine Iesu Christe</i>	4	Copista δ
59	-	95 ^v -102 ^f	Anónimo	Passio	<i>Passio S. Mathaei</i>	4	Copista ε
60	-	102 ^v -107 ^f	Anónimo	Passio	<i>Passio secundum Joannen</i>	4	Copista ε
61	-	107 ^v -112 ^f	Anónimo	Passio	<i>Passio Domini nostri Jesu Christi Secundum Marcum</i>	4	Copista ε
62	-	112 ^v -113 ^f	Anónimo	Psalmos	<i>Dixit Dominus</i>	4	Copista ε
63	-	113 ^v -114 ^f	Anónimo	Psalmos	<i>Confitebor</i>	4	Copista ε
64	-	114 ^v	Anónimo	Psalmos	<i>Beatus vir</i>	4	Copista ε
	-	115 ^f	En blanco				
65	-	115 ^v -116 ^f	Morales	Motete	<i>Per tuam crucem</i>	4	Copista ζ
	-	116 ^v -117 ^f	En blanco				
	-	117 ^v -118 ^f	118 ^v -119 ^f	Motete	2ª pars- <i>Miserere nostri</i>	4	Copista ζ
	-	118 ^v	En blanco				
66	-	119 ^f	Anónimo	Motete	<i>Judica me/ Ne recorderis</i>	4	Copista ι
67	-	119 ^v -124 ^f	Anónimo	Passio	<i>Passio secundum Lucam</i>	4	Copista θ
68	-	124 ^v	Anónimo	Psalmos	<i>Requiescant in pace</i>	4	Copista θ
69	-	125 ^f	Anónimo	Antífona	<i>Regem cui omnia vivunt</i>	4	Copista ι
70	-	125 ^v -127 ^f	Anónimo	Motete	<i>Peccavi quid faciam</i>	4	Copista ι
71	-	126 ^v -127 ^f	Villalar	Motete	<i>Gloria Patri</i>	8	Copista ι
72	-	127 ^v -141 ^f	Anónimo	Misa	<i>Misa de Réquiem</i>	4	Copista κ
73	-	141 ^v -149 ^f	Morales	Misa	<i>Misa a cuatro</i>	4	Copista κ
74	-	149 ^v -151 ^f	Villalar		<i>Versos del Benedictus</i>	4	Anónimo9
75	-	150 ^v -151 ^f	Navarro	Antífona	<i>Auditui meo dabis</i>	4	Copista λ
76	-	151 ^v -152 ^f	Villalar	Motete	<i>Versos del Benedictus</i>	4	Copista λ
		152 ^v -153 ^f	Villalar	Motete	<i>Gloria Patri</i>	8	Copista λ
77	-	153 ^v -155 ^f	Morales	Motete	<i>Taedet animam</i>	4	Copista μ
78	-	155 ^v	Anónimo	Motete	<i>Circumdederunt me</i>	4	Copista μ

TABLA 3. Autores, obras, foliaciones, íncipit, voces y copistas en el código de Santiago

Para una mejor comprensión de la tabla anterior, es necesario hacer un estudio detallado de los autores que aparecen en ella.

II. 3. 2 Autores

Es imprescindible examinar la biografía de todos los compositores que se encuentran en el manuscrito para intentar dilucidar la fecha y lugar de composición del códice, porque a día de hoy siguen existiendo algunas dudas al respecto⁶⁹. La mayor parte del manuscrito está compuesto por autores muy conocidos y considerados dentro de los reinados de Juana I de Castilla, Carlos V y Felipe II. Su estudio puede disipar dudas acerca de las circunstancias y los objetivos de la producción del códice.

Cristóbal de Morales es el autor más representado en el códice, siguiéndole Juan Navarro. El conjunto de las piezas compuestas por estos autores completa más de un cincuenta por ciento del corpus. Todos los demás autores tienen menos de diez piezas, como es el caso de Francisco Guerrero, con seis obras, al igual que Andrés de Villalar y Rodrigo de Ceballos. El resto de autores solo aparecen en una, dos o incluso tres ocasiones, pudiendo indicar la selección de estas piezas la función ceremonial más que la preferencia de sus autores, como el compositor Pedro Guerrero (ca. 1520-?) que está representado en el corpus por dos motetes: *Dominus meus* (ff. 14^v-15^r) y *O beata María* (ff. 56^v-57^r).

Cabe destacar la aparición de **Juan de Anchieta** (ca. 1462-1523) en el códice por ser una de las más importantes figuras de la corte castellana en el periodo de Juana I de Castilla (1479-1555). Muchos investigadores creen que pudiera ser el autor de las cuatro pasiones que aparecen en el corpus y los tres salmos que siguen a éstas, como es el caso de Dionisio Preciado⁷⁰ que mantiene que la autoría de las mismas pertenece a Anchieta respaldándose en autores como Aizpurua⁷¹, Anglés⁷² y Castrillo y Elústiza⁷³. Por contra, Russell a través de un estudio en distintas fuentes de las diferentes versiones de la *Misa de Réquiem a cuatro y a cinco voces* de Morales, detalla la conexión que hay entre todas ellas, y determina que dicha autoría pertenece a Morales⁷⁴. Wagstaff años después corrobora la propuesta hecha por Russell⁷⁵ [IMAGEN 19].

Los autores que sostienen la autoría de Anchieta se basan en que el motete incompleto *Domine Iesu Christe* (ff. 95^v-96^r), inmediatamente anterior a las pasiones, es obra de Juan de Anchieta y por ende se supuso que las pasiones que lo seguían también lo eran. Sin embargo, tras las pasiones aparece el motete *Per tuam crucem* de Cristóbal

⁶⁹ El orden que se sigue a la hora de enumerar a los distintos compositores es el alfabético.

⁷⁰ Preciado: "Las pasiones polifónicas...", p. 60.

⁷¹ Aizpurua: "El Códice musical...", p. 58 y 59.

⁷² Anglés: *La música en la Corte...*, p. 130.

⁷³ Castrillo y Elústiza: *Antología musical...*, p. XXXIII.

⁷⁴ Russell: "A new manuscript...", p. 14

⁷⁵ Wagstaff: "Music for the Dead...", p. 187.

de Morales (ff. 116^v-117^r), si aplicamos la premisa anterior, estas mismas pasiones también podrían formar parte del repertorio de Morales.

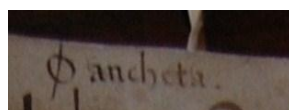


IMAGEN 19: *Domine Iesu Christe*, J. de Anchieta, ff. 95^v-96^r

Otra de las grandes figuras que aparecen en el corpus es **Rodrigo de Ceballos** (ca. 1530-1591). La primera noticia que se tiene sobre su figura corresponde al año 1553 cuando era el encargado de “escribir dos o tres libros de polifonía” en el *scriptorium* de la Catedral de Sevilla. Los músicos Pedro Fernández de Castilleja y Francisco Guerrero decidían qué obras tenía que copiar Ceballos⁷⁶. Años después trabajó en la Catedral de Córdoba y en 1561 consiguió la plaza de maestro de la Capilla Real de Granada, cargo que desempeñaría hasta su muerte⁷⁷.

Es uno de los polifonistas españoles más importantes del siglo XVI, dejó un legado muy grande que se ha mantenido desconocido hasta los estudios realizados por Robert J. Snow⁷⁸ y un conjunto de diferentes autores.

En el manuscrito de Santiago tan solo se localizan cinco motetes de Ceballos en la primera parte del corpus. *Posuerunt super caput* (ff. 27^v-28^r), *Inter vestibulum et altare* (ff. 30^v-31^r), *Ductus est Iesus* (ff. 32^v-33^r), *Erat Iesus ejiciens* (ff. 33^v-34^r), *Hortus conclusus* (ff. 54^v-55^r). Asimismo hay una obra anónima correlativa a las

⁷⁶ Ruiz: *La librería de canto de...*, p. 110.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 112.

⁷⁸ Snow, Robert: *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, Detroit: Detroit Studies in Music Bibliography, 1980 y *Obras completas de Rodrigo de Ceballos*, Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995-97.

anteriores cuya autoría se podría adjudicar a Ceballos: *Dicebat Iesus turbis* (ff. 28^v-30^r)⁷⁹.

Francisco Guerrero (1528-1599) es uno de los grandes compositores de este periodo. Formaba parte de la corte de Maximiliano II y fue durante muchos años maestro de capilla en la Catedral de Jaén, donde dejó una huella imborrable, al igual que en la Catedral de Sevilla que acabó poseyendo la mayor parte de su producción musical.

Compuso un total de ciento cinco motetes de los cuales hay copia de seis en el código de Santiago: *In passione positus* (ff. 1^v-2^r), *Salve* (ff. 38^v-40^r), *Ad te suspiramus* (ff. 42^v-43^r), *Regina coeli* (ff. 51^v-52^r), *Ave virgo* (ff. 58^v-59^r) y *O gloriose confesor* (ff. 76^v-77^r). Es curioso que el corpus esté dedicado al autor a pesar de poseer en él un número reducido de obras. Una posible explicación es, que al ser el copista Diego Sánchez el único amanuense de la primera parte del código, este decidiera dedicar dicho manuscrito a Francisco Guerrero.

Pedro Guerrero (ca. 1520- ?) era uno de los hermanos mayores de Francisco Guerrero y además niño de coro en la Catedral hispalense. Emigró a Italia, donde nunca coincidió con su hermano Francisco Guerrero. Se cree que pudo ser canónigo de la colegiata de Osuna, aunque es un hecho no probado pues su vida está por descifrar⁸⁰. Sin embargo, los seis motetes que compuso son de una excelente calidad, dos de ellos forman parte del código de Santiago: *Dominus meus* (ff. 14^v-15^r) y *O beata María* (ff. 56^v-57^r).

Resalta la figura del desconocido compositor **Alejo Martín** cuya única obra en el código es el *Ave Regina* (ff. 85^v-87^r). Nadie ha aportado información alguna sobre su posible identidad. El conocimiento de Alejo Martín nos puede ayudar a mejorar el origen y datación del código de Santiago.

El vallisoletano **Francisco de Montanos** (ca. 1528- 1595) maestro de capilla primeramente de la Colegiata de Toro en 1562 y años después de la Catedral de Valladolid en 1564⁸¹, escribió *El Arte de Música teórica y práctica* (Valladolid, 1592), un libro compuesto por seis tratados dedicados al canto llano, canto de órgano, contrapunto, compostura, proporción y lugares comunes. Su obra fue muy valorada en su tiempo. A través de estos tratados, Montanos intenta explicar la modalidad polifónica en la España del tardío Renacimiento. Las dos piezas del corpus que representan al compositor son: *O Domine Jesu Christe* (ff. 2^v-3^r) y *Interveniat pro nobis* (ff. 3^v-4^r).

A destacar la figura de **Cristóbal de Morales** (1500-1553), uno de los compositores más importantes de su época. Estuvo muchos años en Italia y después fue maestro de coro de la catedral de Toledo y Málaga, además de maestro de Francisco Guerrero. Es el compositor más representado en el corpus e incluso algunas piezas anónimas son adjudicadas a él, como las cuatro pasiones y los tres salmos, ya

⁷⁹ Se encuentra esta misma obra en el Archivo Aragonés de Música Coral. Con la signatura: AAMC/005271

⁸⁰ Snow: *The Extant Music of...*, pp. 38-40

⁸¹ Aizpurúa, Pedro: "El vallisoletano Francisco de Montanos (s. XVI), teórico musical y polifonista", *RdMc*, 1983, pp. 109-120.

comentados en el apartado de Juan de Anchieta del presente trabajo. El corpus posee dieciocho de sus motetes especificados en la tabla del apartado anterior [tabla 3].

Juan Navarro (ca. 1525- 1580) fue alumno de Morales y maestro de capilla en Málaga, Valladolid, Ávila, Salamanca, Ciudad Rodrigo y Palencia⁸². Es otro de los autores que posee gran cantidad de obras en el corpus, diez motetes y tres antífonas.

En la misma línea de Montanos, la representación de **Melchor Robledo** (ca. 1510- ca.1586) es escasa. Se sabe que había muchos músicos con el apellido Robledo en el siglo XVI en España. Calahorra lo identifica con un cantor de la Capilla Real de Granada en 1520⁸³. Es difícil apreciar el número de obras musicales de Melchor Robledo, en parte debido al pequeño número que sobreviven, y también, porque muchas de ellas presentan problemas de atribución. El manuscrito de la parroquia de Santiago tan solo contiene un motete: *Hoc Corpus* (ff. 26^v-27^r).

Andrés de Villalar (ca.1530-1593), fue maestro de capilla primeramente de la Catedral de Córdoba y posteriormente de la Catedral de Zamora hasta 1572. Desde 1576 trabajó en Valladolid hasta que se trasladó a Santiago de Compostela donde fue también maestro de capilla⁸⁴.

En el manuscrito de Santiago se encuentran dos motetes: *Et Jesum benedictum* (ff. 37^v-38^r) y *Taedet animam meam* (ff. 154^v-155^r); la antífona: *Regina coeli* (ff. 50^v-51^r); el *Gloria Patri* (ff. 127^v-128^r) y (ff. 152^v-154^r); y el *Benedictus* (ff. 151^v-153^r) y (ff. 152^v-154^r).

Y por último **Adrian Willaert** (ca. 1490-1562)⁸⁵ compositor franco flamenco que fue miembro de la capilla real de Luis XII y Francisco I. Posteriormente se trasladó a Venecia (Italia) como cantor y compositor. Es uno de los compositores más importantes del siglo, trabajó en casi todos los géneros, tanto religioso como profano, jugando un papel fundamental en el desarrollo del motete y el madrigal italiano⁸⁶.

Compuso una gran cantidad y variedad de música. Fue muy respetado en vida por su excepcional habilidad contrapuntística, ejerciendo una gran influencia en jóvenes compositores italianos. Gracias a la labor de Gioseffo Zarlino se conoce gran parte de la obra de Willaert⁸⁷. En el manuscrito de Santiago tan solo aparece un motete del compositor: *Pater noster* (ff. 22^v-24^r).

A la luz de estos datos se puede observar que de los once compositores que se encuentran en el códice, conservamos documentación de que al menos diez⁸⁸ estuvieron al servicio de las capillas reales de Juana I, Carlos V, Felipe II, formaron parte de

⁸² Rubio, Samuel: *Juan Navarro*, Madrid: Biblioteca San Lorenzo de El Escorial: "La ciudad de Dios", 1978.

⁸³ Calahorra, Pedro: "El polifonista Melchor Robledo y su obra", *Anuario Musical*, XXXI-XXXII, 1976-1977, pp. 3-35.

⁸⁴ Stevenson: *La música en las...*, pp. 62-63.

⁸⁵ Se da por hecho que la firma de Adriano en el corpus se corresponde con Adrian Willaert.

⁸⁶ Stevenson: *La música en las...*, pp. 135, 137, 270.

⁸⁷ En *Le institutioni harmoniche*, 1558, Zarlino utilizó composiciones de Willaert para explicar las técnicas empleadas en la composición así como las teorías sobre la modalidad.

⁸⁸ Juan de Anchieta, Rodrigo de Ceballos, Francisco Guerrero, Pedro Guerrero, Melchor Robledo, Francisco de Montanos, Cristóbal de Morales y Andrés de Villalar.

capillas de nobles, o fueron maestros de capilla de alguna Catedral. Las piezas pertenecientes a estos músicos constituyen casi el 80 % del volumen total del códice.

II. 4 Origen y datación

El estudio del manuscrito a lo largo del tiempo ha suscitado numerosas dudas en cuanto a su origen y datación, por lo que un análisis detenido del contenido permite significar algunas características poco comunes.

La fecha que consta en el códice no es coetánea a la cronología de los compositores que aparecen en él, todos fallecidos con, al menos, un siglo de antelación a 1616. Esto se puede justificar ya que desde los primeros años del siglo XVI se empiezan a seleccionar un conjunto de piezas que son copiadas, una y otra vez, para garantizar así su pervivencia constituyendo un repertorio “clásico”⁸⁹. En este proceso de decantación por copiar unas obras u otras, algunas se vieron desplazadas de su función original para ser trasladadas a otras celebraciones de menor rango dentro de la liturgia, adaptándose así a los requerimientos estéticos de la época. Por lo tanto, se habla de un repertorio “antiguo” que se sigue copiando y que se ve afectado por modificaciones con la finalidad de adaptarlo a las necesidades de la época⁹⁰.

La poca presencia de compositores castellanos así como la cantidad de piezas de autores procedentes de Andalucía en la primera parte del códice, ha inducido a algunos investigadores a creer que el códice podría tener un origen diferente del lugar en el que se conserva⁹¹. El análisis de estas particularidades puede acercarnos a conocer mejor el origen o función del volumen y su posible utilización en la ciudad de Valladolid.

II. 4. 1 La hipótesis de Sevilla

En este apartado se pretende analizar el posible origen sevillano del manuscrito planteado por Snow (1980) y Ruiz (2007) y las condiciones favorables que había en Sevilla para que se produjera tal copia⁹².

El principal motivo por el cual los autores anteriores creen que el manuscrito pudiera ser de origen sevillano es el número de composiciones de autores andaluces que hay en él. Hay una mínima representación de compositores castellanos, tan solo dos, la misma cantidad que compositores de otras regiones de España o extranjeros.

Otro motivo del supuesto origen sevillano es la fecha de la copia del códice, Elústiza y Castrillo sostienen que fue copiado en el año 1616 por el clérigo Diego

⁸⁹ Ruiz: *La librería de canto de...*, pp. 129-131.

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ Snow: *The Extant Music of...*, p. 24.

⁹² Snow: *The Extant Music of...*, p. 54; Ruiz: *La librería de canto de...*, p. 131.

Sánchez⁹³ debido a la existencia de una rúbrica en el manuscrito donde se indica el nombre del copista, el año de la copia y una alabanza en latín dirigida a Francisco Guerrero⁹⁴. Esta fecha es respaldada por Aizpurua⁹⁵, Preciado⁹⁶ y Russell⁹⁷.

Sin embargo, aunque el nombre de Diego Sánchez ha ido siempre acompañando al códice de Santiago como único copista reconocido, su identidad ha dado lugar a múltiples controversias. Poco se sabe de su vida, fue maestro de mozos de coro en la Catedral de Sevilla entre los años 1596 y 1598 y posteriormente se trasladó a la ciudad de Valladolid, pudiendo traer de la ciudad hispalense parte del códice⁹⁸. No obstante es curioso que en los libros de cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza perteneciente a la parroquia en el año 1653 (f. 3) aparezca este comentario:

*“Música / más se le reciben y pasan en cuenta ciento y diez y seis reales por los mismos que pago a **Diego Sánchez, Maestro de Capilla de Santiago**, por acudir a Misa y procesión en la fiesta de Nuestra Señora”*⁹⁹

Teniendo en cuenta que hay una diferencia de casi cuarenta años entre la copia del códice y este pago, es necesario preguntarse si podría ser el mismo Diego Sánchez aquél que procedente de Sevilla llega a Valladolid y es mencionado en el libro de cuentas, y en su caso, qué papel desempeñaría en la parroquia. El hecho de que su nombre no aparezca antes de 1653 en ningún libro de fábrica tampoco ayuda a clarificar la identidad de Diego Sánchez. Además, es un nombre muy común en la época y puede ser otra persona o hijo del primero.

Por lo tanto, la hipótesis sevillana propuesta por Snow (1980) y Ruiz (2007) es muy débil y no clarifica el origen del códice de Santiago.

II. 4.2 Los “papeles sueltos” o legajos musicales

El conjunto de las características físicas y de contenido del códice parecen señalar que éste puede estar constituido por un conjunto de legajos musicales independientes que, en un momento posterior a su copia, se agruparon y encuadernaron juntos. La siguiente tabla [TABLA 4] muestra las diferencias principales que existen entre las dos secciones del manuscrito.

⁹³ Castrillo y Elústiza: *Antología musical...*, p. XX.

⁹⁴ Aizpurua: “El Códice musical...”, p. 53.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 52 y 53.

⁹⁶ Preciado: “Las pasiones polifónicas...”, p. 58.

⁹⁷ Russell: “A new manuscript source...”, p. 24.

⁹⁸ En: Castrillo y Elústiza: *Antología musical...*, p. XX; y Ruiz: *La librería de canto de...*, p. 113. Ambos autores manifiestan que Diego Sánchez se trasladó a Valladolid pero ninguno de ellos propone una fecha exacta.

⁹⁹ Aizpurua: “El Códice musical...”, p. 53.

ff. 1 ^r - 68 ^r	ff. 69 ^v - 155 ^v
Un copista que especifica su nombre: Diego Sánchez	Once copistas diferentes sin ninguna identificación.
Géneros: antífonas y motetes	Géneros más variados: antífonas, liturgia de difuntos, misas, motetes y salmos
Dedicación al Señor y a la Virgen	Dedicación variada
Compositores: la mayoría con autoría	Compositores: la mayoría anónimos
Aparecen restos de la foliación original	No se aprecia la foliación original
Número de voces: 4-5-6-8	Número de voces: 4 y en una ocasión 5

TABLA 4. Las dos partes del código de Santiago

Parece probable la circulación de cuadernillos o papeles sueltos durante el Renacimiento en toda Europa y específicamente en la Península Ibérica. Esta hipótesis inicial, elaborada por Charles Hamm¹⁰⁰ es ratificada por inventarios, tipología y agrupación del repertorio en los códigos conservados en España¹⁰¹.

Del mismo modo y continuando la hipótesis de los “papeles sueltos”, la segunda parte del manuscrito podría ser un conjunto de legajos que posteriormente se agruparon en un compendio. Consecuencia de ello es la variedad de amanuenses que aparecen en esta segunda parte coincidiendo los cambios de repertorio con los del copista, como se ha mostrado en la sección de los diferentes amanuenses del presente trabajo. No se debe olvidar que el código de Santiago no posee un índice de obras, por lo tanto es probable que no fuera un compendio premeditado en su totalidad sino en su parcialidad.

II.4.3 Posibles vínculos entre la parroquia y el manuscrito de Santiago

Podría haber sucedido que en el año de 1606, cuando aún se encontraba la corte en Valladolid, se trajera a la parroquia de Santiago música del compositor Juan Navarro y posteriormente se encuadernara dentro del manuscrito de Santiago, tal y como parece

¹⁰⁰ Hamm, Charles: “Manuscript Structure in the Dufay Era”, *Acta Musicológica*, Vol. 34, fascículo 4, 1962, pp. 166-184, especialmente p. 167.

¹⁰¹ Esteve, Eva: “El surgimiento del *Magnificat* polifónico en La Península Ibérica”, *Actas del The International Stimu Symposium Siglos de Oro*, Utrecht Early Musical Festival (28-30 August 2008), en prensa; Reynaud, Françoise. *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris: CNRS Éditions, 1996, p. 358; Ros Fábregas, Emilio: “Libros de música en las bibliotecas españolas del siglo XVI”, *Pliegos de Bibliofilia*, n° 15, (2001), pp. 37-62; n° 16 (2001) 38-46 y n° 17, (2002), pp. 17-54; Ruiz: *La librería de canto de...*, p. 25.

indicar este pago, bastante significativo, ya que no es tan frecuente tener un libro con obras de Navarro:

*“Se pagó al librero Pérez trescientos y tres maravedís por el **mayordomo de fábrica por traer los cuerpos de un libro de música de las obras de Navarro** que son para la dicha Iglessia como mostró por carta de pago”*¹⁰²

Se puede considerar que algunas de las piezas que hoy están en el código de Santiago puedan provenir de otros manuscritos, o incluso fueran cuadernillos, que posteriormente se encuadernaron con este manuscrito. De hecho, hay noticias en los libros de fábrica sobre la encuadernación de libros de música:

*“Quarenta y seys rreales que pagó por mano del lego Luis de Cedillo de la **encuadernación de los libros de música** como mostró carta de pago”*¹⁰³ [1603]

*“A cargo de quarenta y seys rreales que pagó por mano de Luis de Cedillo de la **enquadrernación de los tres libros de música** contenidos en él como mostró por carta de pago”*¹⁰⁴ [1605]

*“Y treinta y nueve rreales de unos **libros de canto** para la Yglessia y enquadrernarlos, en carta de descargo”*¹⁰⁵ [1606]

Además, como se ha dicho con anterioridad, en el inventario de 1602 aparece un libro que confirma la presencia de música en la iglesia de Santiago:

*“Y en **un libro de mússica para cantores y menestriles** está puesto con los misales”*¹⁰⁶

Por lo tanto, se puede llegar a pensar que algunas de las obras que se encuentran en el manuscrito de Santiago están estrechamente vinculadas con esta época (1602-1606) y por tanto son anteriores a 1616.

Un argumento para relacionar el código con la parroquia de Santiago es que contiene abundante repertorio mariano y los días de Nuestra Señora eran festejados en la parroquia por poseer ésta varias capellanías con diferentes advocaciones a la Virgen. No sería descabellado establecer una conexión de la música de dicha parroquia con el código de Santiago, ya que hay constancia de que una parte del manuscrito (ff. 35^v-86^r) está dedicado a la Virgen, con obras como *Ave Regina*, *Regina coeli* o la *Salve*, entre otras. Para confirmar esto se citan diferentes apuntes de cuentas del libro de fábrica de la parroquia:

*“Beinte y nueve mill maravedís que se pagó a Luis de Cedillo por dezir missa el día de **sancta Anna** como mostró carta de pago en el anno mill seiscientos y dos annos”*¹⁰⁷

*“Visitó su señoría la capilla de los Escobares que esta al mismo lado del evangelio. Dicese en ella una **missa de dotación en la octava de la asunción** de nuestra señora, es*

¹⁰² Ibíd., f. 99^r.

¹⁰³ ADVa. *Libro de visitas y quentas...*, f. 99^r.

¹⁰⁴ Ibíd., f. 99^v.

¹⁰⁵ Ibíd., f. 281^r.

¹⁰⁶ Ibíd., f. 3^r.

¹⁰⁷ Ibíd., f. 86^r.

*patrón de dicha capilla don Luis Muñoz de Escobar [...] Está al mismo lado del evangelio la capilla que llaman de Ana Gaxado que visitó su señoría [...] están dotadas en ella tres missas de nuestra señora”*¹⁰⁸

*“Doce rreales por las missas hechas en la capilla de los Escobares como mostró carta de pago”*¹⁰⁹ [La capilla de los Escobares está dedicada a la Virgen de la Asunción]

*“Ochenta rreales que pagó a Cristóbal de Torres el capellán de la capellanía de la virgen de la Salve por la fiesta de Nuestra Señora como informó carta de pago”*¹¹⁰

*“Y ten en cargo de cinquenta mill maravedís que ha de cobrar de la hazienda de Hernando de la Fuente por tener su capilla en la dicha Iglessia como muestra carta de pago”*¹¹¹ [La capilla de Hernando de la Fuente está dedicada a santa Ana]

*“Y se le hace cargo que hubo de cobrar de Diego Román y del propio Mosquera beinte y dos duccados de una renta de la capilla de nuestra Señora de Loreto por celebrar missa con música de cantores el dos de jullio de mill y seys y nuebe annos”*¹¹²

Asimismo, algunas obras que se encuentran en el código de Santiago están estrechamente vinculadas con esta época. Podría ser este el motivo de que aparezca en el manuscrito un motete que es citado en las visitas de la parroquia, el cual se cantaba cuando el obispo se dirigía en procesión hasta el altar mayor para comenzar la Eucaristía. Este motete es *Sacerdos et Pontifex* el cual aparece en ff. 69^v-70^r del código de Santiago. De hecho, el f. 70^r es uno de los pocos folios que aparece con doble foliación. Se distingue con claridad la foliación original (f. 11^r) de la escrita por Castrillo y Elústiza. Además tras esta pieza se incluye una *Misa de Feria* (ff. 70^v-71^r) y el motete *Peccantem* (ff. 71^v-72^r), todas ellas anónimas y a cuatro voces, que pudiera ser utilizada en la visita del obispo en los días feriales.

En todas las visitas que hace el obispo a la parroquia se ejecuta el oficio de difuntos el cual se encuentra en el manuscrito de Santiago ff. 70^v-142^r. Estos folios contienen pasiones, antífonas y salmos que podrían haber sido utilizados en las visitas. Hay una referencia sobre esto en las cuentas de fábrica:

*“Y quarenta y ocho rreales que se pagaron a Francisco Rodríguez de Benavente clérigo por traer unas passiones de la Semana Santa en el anno mill y seiscientos y diez annos como mostró carta de pago”*¹¹³ [Año 1610]

Asimismo en un mandato de visita del año 1602 aparece lo siguiente:

*“Y que en la missas cantadas no dexten de decir el prefacio y paternóster cantados por los dichos cantores, y que en los domingos y fiestas de guardar no se diga missa de diffunctos, sino fuere haviendo cuerpo presente [...] guarden el rito y ceremonias del missal y breviario y manual romanos”*¹¹⁴

¹⁰⁸ *Ibíd.*, f. 74^r.

¹⁰⁹ *Ibíd.*

¹¹⁰ *Ibíd.*, f. 90^r.

¹¹¹ *Ibíd.*, f. 90^v.

¹¹² *Ibíd.*

¹¹³ *Ibíd.*, f. 284^r.

¹¹⁴ *Ibíd.*, f. 79^r.

Conclusiones

Ninguno de los aspectos tratados con anterioridad ofrece unas pautas concretas sobre el origen y la datación del código. Sin embargo a través de su estudio se pueden llegar a diferentes conclusiones e hipótesis:

La posibilidad de dividir el código en dos secciones, la primera parte copiada por Diego Sánchez y la segunda por un conjunto de amanuenses, se argumenta gracias a la existencia de una homogeneidad en la primera sección, compuesta por antífonas y motetes, en honor al Señor y a la Virgen y una segunda sección más variada, compuesta por un conjunto de antífonas, liturgia de difuntos, misas, motetes y salmos. Se puede creer que a la hora de confeccionar el código primó la selección de piezas según su función litúrgica antes que la preferencia de autores. No se debe olvidar que el corpus no posee un índice de obras, por lo tanto es probable que no fuera un compendio premeditado en su totalidad sino en su parcialidad.

El código de Santiago podría haber sido una herramienta práctica para la interpretación de esta música polifónica. A pesar de que otros autores han pensado en un origen del código como conjunto, este trabajo argumenta la posibilidad de diferenciar diversas secciones dentro del corpus: la primera parte copiada por Diego Sánchez y la segunda compuesta de un conjunto de legajos independientes que, en un momento posterior a su copia, se agruparon y encuadernaron juntos, posiblemente buscando una función eucarística. Castrillo y Elústiza en su Antología de 1933 describen un código encuadernado. Asimismo, hay constancia en las cuentas de fábrica de la parroquia de la encuadernación de libros.

El repertorio utilizado, las características propias del corpus y las señales de uso, pueden implicar un posible empleo del manuscrito en la práctica musical de la parroquia. Esta utilización pudo ser realizada tanto por parte de los cantores como de los ministriles (ambos documentados en la parroquia).

Todo lo anterior ha confirmado la hipótesis propuesta en la presente investigación, verificando la existencia de una vida musical rica un centro periférico pequeño durante los primeros años del siglo XVII, incluyendo polifonía y encuadernación de libros propios para esta práctica y abriendo nuevas perspectivas de colaboración entre diversos centros religiosos.

Por último, me gustaría comentar que el manuscrito no aparece registrado en los libros de cuentas de la parroquia como tal. Tampoco es citado en los inventarios de los años 1602 a 1610. Recordamos que ya en 1602 encontramos en los libros de cuentas “*un libro de mussica para cantores y menestriles*” con ubicación diferente a la usual¹¹⁵, por lo que podría suceder lo mismo con este código. Además, aparece mencionado en el año 1606 que se le pagó al librero Pérez trescientos y tres maravedís por el

¹¹⁵ Y en un libro de mussica para cantores y menestriles está puesto con los misales, en ADVa: Libro de visitas y quantas..., f. 3^r.

mayordomo de fábrica por traer los cuerpos de un libro de música de las obras de Navarro que muy probablemente fuera este libro. Se hace por tanto una propuesta sobre el lugar de copia, posiblemente en la ciudad de Valladolid, debido a las múltiples vinculaciones con la parroquia de Santiago de la misma ciudad.

Futuras líneas de investigación

El presente trabajo ha iniciado otras posibles líneas de investigación desde nuevas facetas. Esta investigación se ha centrado exclusivamente en el estudio de la parroquia de Santiago de Valladolid en una franja cronológica concreta, no obstante sería factible elaborar un estudio comparativo con otras parroquias de la misma ciudad de Valladolid, concretamente el Monasterio de San Benito y el Monasterio de las Huelgas Reales por estar relacionadas en el tiempo.

También sería interesante ampliar esta visión del Siglo de Oro a otras ciudades que pertenecieron a los reinos de Felipe III, así como vislumbrar si en ellas existía una capilla musical donde se interpretara música polifónica y examinar cada punto tratado del trabajo: la existencia de documentación sobre cantores y ministriles, relaciones con otras entidades como la catedral de la ciudad o la corte, tenencia de libros propios para la práctica, etc. intentando dar un enfoque no solamente litúrgico, sino social y civil.

Y por último, otro de los posibles temas a abordar sería la comparación del manuscrito de Santiago con otras fuentes coetáneas tanto de ámbito nacional como E-Ac: Ms. 1, E-Bbc: M.F. 154, E-Bbc: Ms. 454, E-Bc: Ms. 12, E-MO: Ms. 753, E-Sc: Ms. 4, entre otros, con la finalidad de conocer las diferentes versiones de las piezas copiadas en ellos, su cronología de copia y las piezas inéditas que aparecen en códice. El poder establecer una conexión entre el códice de Santiago y otros códices coetáneos podría aclarar la datación y el origen del mismo.

III.- Bibliografía

- Agapito y Revilla, Juan: *La capilla mayor de la parroquia de Santiago*, Valladolid Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones, 1993.
- _____: *Los privilegios de Valladolid. Índices, copias y extractos de privilegios y mercedes reales concedidos a la M.N., M.L. y H. Ciudad de Valladolid*, Valladolid: Maxtor, 2009.
- Aizpurua, Pedro: “El Códice Musical de la Parroquia de Santiago de Valladolid”, *Revista de Musicología*, IV, núm. 1, 1981, pp. 51-59.
- _____: “El vallisoletano Francisco de Montanos (s. XVI), teórico musical y polifonista”, *RdMc*, 1983, pp. 109-120.
- _____: *Música y músicos de la Catedral Metropolitana de Valladolid*, Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, 1988, pp. 36-42.
- _____: “Códice musical de Valladolid”, en *El discanto cada uno con su voz*, cap. VI de Las Edades del hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León, 1991-92, Valladolid, 1991.
- Alonso A. Cortés, Narciso: *La corte de Felipe III en Valladolid*, Valladolid: Imprenta castellana, 1908.
- Álvarez Márquez, M^a del Carmen: *El mundo del libro en la Iglesia Catedral de Sevilla en el siglo XVI*, Sevilla: Diputación Provincial, 1992.
- Álvarez Pérez, J. M: “La Polifonía sagrada y sus maestros en la Catedral de León durante el siglo XVII”, *Anuario Musical*, XV, 1965, pp. 141-163.
- Anglés, Higinio: “El archivo musical de la Catedral de Valladolid”, *Anuario Musical*, III, 1948, pp. 59-108.
- _____: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, I: Polifonía Religiosa*, Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1960.
- _____: *Música en el reinado de Carlos V Col. Monumentos de la Música Española, II*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.
- Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy Of America, 1961.
- Bukofzer, Manfred F: *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, Madrid: Alianza, 2009.
- Calahorra, Pedro: “El polifonista Melchor Robledo y su obra”, *Anuario Musical*, vol. XXXI-XXXII, 1976-1977, pp. 3-35.
- _____: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. 2, Polifonistas y ministriles*, Zaragoza: Institución Fernando El Católico, 1978.

- _____: "Liturgia y música. Una historia cuatro veces quebrada. El Concilio Vaticano II", en *VII Jornadas de Canto Gregoriano. Canto Gregoriano: de códices e iglesias medievales, y de los hombres que los vivificaron y las habitaron*, Zaragoza: Institución Fernando "el Católico", 2003.
- Caldwell, John: *Editing Early Music*, Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Cañibano, Antonio: *Libro de música de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid: INAEM, Centro de Documentación de Música y Danza, 2011.
- Castrillo Hernández, Gonzalo y Elústiza, Juan B: *Antología musical. Siglo de oro de la música litúrgica española: polifonía vocal de los siglos XV y XVI*, Barcelona: Rafael Casulleras, 1933.
- Census Catalogue of Manuscript Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, Hänssler-Verlag: American Institute of Musicology, vol. IV, 1988. pp. 8-9.
- Cuadrado, José María: *Recuerdos y bellezas de España*, Valladolid: Ámbito, [1861] 'reimp. 1990'.
- De Lalaing, Antoine: *Primer viaje de Felipe el Hermoso*, en García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid: Aguilar, 1952, pp. 446-448.
- De Vicente Delgado, Alfonso: "Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI-XIX)", Madrid: Universidad Complutense, Tesis doctoral, 2010.
- Díaz Pérez, M^a Antonia: "Aportación documental al estudio de la música en la Catedral de Valladolid, desde 1550-1597", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 6, nº 2, 1990, pp. 25-47.
- Diego Pacheco, Cristina: "Cristóbal de Morales y la circulación de música manuscrita: recuperación de algunos motetes presumiblemente anteriores al periodo romano", *Revista de musicología*, Vol. 28, Nº 2, 2005.
- _____: "Códice musical de Valladolid" en *El discanto cada uno con su voz*, cap. VI de Las Edades del hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León, 1991-92, Valladolid, 1991.
- _____: "Beyond church and court: city musicians and music in Renaissance Valladolid", *Early Music*, Agosto 2009, pp. 367-378.
- Esteve Roldán, Eva: "Manuscrito musical 2-3 de la Catedral de Tarazona. Estudio Historiográfico", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, nº 22, 2006, pp. 131-172.
- _____: "El surgimiento del Magnificat polifónico en La Península Ibérica", *Actas del The International Stimu Symposium Siglos de Oro*, Utrecht: Early Musical Festival (28-30 August), 2008, en prensa.

- Fiorentino, Giuseppe: “La música de ‘hombres y mujeres que no saben de música’: polifonía de tradición oral en el Renacimiento español”, *Revista de Musicología* XXXI, nº 1, 2008, pp. 9-40.
- Gutiérrez Alonso, Adriano: *Estudio sobre la decadencia de Castilla: La ciudad de Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1989.
- Hamm, Charles: “Manuscript Structure in the Dufay Era”, *Acta Musicologica*, Vol. 34, Nº 4, 1962, pp. 166-184.
- Hoppin, Richard: *La música medieval*, Madrid: Akal. 2000.
- Kerman, Joseph W: *Contemplating music: challenges to musicology*, Harvard: Harvard University Press, 1985.
- Knighton, Tess: “Ferdinand of Aragon’s Entry into Valladolid in 1513: the Triumph of a Christian King”, *Early Music*, vol. 18, 1999, pp. 119-163.
- _____: “La circulación de la polifonía europea en el medio urbano: libros impresos de música en la Zaragoza de mediados del siglo XVI”, en López, Miguel Ángel; Bombi, Andrea; Carreras, Juan José (coords.), *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 337-347.
- _____: *Music and Musicians at the Court of Fernando of Aragon 1474-1516*, 2 vols, University of Cambridge, 1983. *Música y músicos en la corte de Fernando El Católico, 1474-1516*, Trad. de Luis Gago, Zaragoza, Institución “Fernando El Católico”, 2001.
- _____: “Una confluencia de capillas. El caso de Toledo 1502”, Bernardo José García García (ed. lit.), Juan José Carreras Ares (ed. lit.), *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*, 2001, pp. 127-150.
- _____: *The Church Music of Fifteenth-Century Spain, Studies in Medieval and Renaissance Music*, vol. 2, Woodbridge: The Boydell Press, 2004.
- _____: “Music and devotion at the court of the Catholic Monarchs”, David Hook (ed.), en *The Spain of the Catholic Monarchs, Papers from the Quincentenary Conference in Bristol*, 2004, Bristol: University of Bristol, 2008, pp. 206-225.
- _____: “Juan del Encina” en *Serie de Semblanzas de Compositores Españoles*; Madrid: Fundación Juan March, Marzo, 2008.
- _____: “Music and ritual in urban spaces: The case of Lima, ca. 1600”, en Geoffrey Baker y Tess Knighton, (eds.), *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, 2011, pp. 21-42.
- Knighton, Tess; Morte García, Carmen: “Ferdinand of Aragon’s Entry into Valladolid in 1513: The triumph of a Christian King”, *Early Music*, vol. 18, 1999, pp. 119-163.
- Knighton, Tess y Torrente, Álvaro: *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800*, Aldershot: Ashgate, 2007.

- Kreitner, Kenneth. *Music and civic ceremony in late fifteenth-century, Barcelona*, Tesis Doctoral, University of Duke, 1990.
- _____: "Minstrels in Spanish Churches, 1400-1600", *Early Music*, Vol. 20, nº. 4, Iberian Discoveries I, Nov., 1992, pp. 532-546.
- _____: "The Repertory of the Spanish Cathedral Bands", *Early Music*, Vol. 37, nº. 2, Mayo 2009, pp. 267-286.
- López, Miguel Ángel; Bombi, Andrea; Carreras, Juan José (coords.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- Maravall, José Antonio: *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona: Ariel, 1990.
- Martín González, Juan José y Urrea Fernández, Jesús: *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid. I, Catedral, parroquias, cofradías y santuarios*, vol. 15, Valladolid: Institución Cultural Simancas, 2001.
- Marín Martínez, Tomás: *Paleografía y diplomática*, Madrid: Universidad Nacional a distancia, [1986, reed. 1998].
- Morlet Hardie, Jane: "Reviewed work(s): Obras completas de Rodrigo de Ceballos by Rodrigo de Ceballos"; Robert J. Snow". *Notes*, Vol. 57, núm. 4, 2001, pp. 1009-1011.
- Muñoz y Rivero, J: *Manual de Paleografía Diplomática Española de los siglos XII a XVII*, Madrid: Alianza, 1970.
- Noone, Michael: "Los ministriles en la catedral de Toledo en la segunda mitad del siglo XVI", en De Vicente, A (ed.) *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI: Los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, pp. 125-133.
- _____: "Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6: ToledBC 25 and 'new' Works by Morales", *Early music*, vol. 30, nº 3, 2002, pp. 324-363.
- Pidal Menéndez, Ramón: "La Espala de Felipe III" en *Historia de España*, XXIV, Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Ponz, Antonio: *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid: Ibarra impresor, vol. 11, 1772-1794.
- Preciado, Dionisio: "Las pasiones polifónicas del Códice Musical de Valladolid son de Juan de Anchieta, y las primeras conocidas en España", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, VII, 1992, pp. 57-68.
- Querol, Miguel: *Transcripción e interpretación de la polifonía española de los siglos XV-XVI*, Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

Ramos López, Pilar: *La música en la catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII*, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1994, pp. 43-47.

_____: "The Construction of the Myth of Spanish Renaissance Music as a Golden Age", *Early Music, Context and Ideas International Conference in Musicology*, Kraków, 2003.

_____: "Nuevas tendencias en la investigación musicológica", *Revista de Musicología* vol. XXVIII, nº 2, 2005, pp. 1381-1401.

_____: "Mysticism as a Key Concept of Spanish Early Music Historiography", *Early Music, Context and Ideas II International Conference in Musicology*, Kraków, 2008.

Répertoire International des Sources Musicales B XV, Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490-1630, G. München: Henle Verlag, 2004.

Reynaud, Françoise: *La polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris: CNRS Éditions, 1996.

Robledo, Luis: *Juan Blas de Castro (ca. 1561-1631) Vida y obra musical*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1989.

_____: "Questions of Performance Practice in Philip III's Chapel", *Early Music*, Vol. 22, núm. 2, Iberian Discoveries II. May, 1994, pp. 199-218.

_____: "Music and Ceremony during Charles V's 1519 Visit to Barcelona", *Early Music*, Iberian Discoveries II, vol. 23, núm. 3, 1995. pp. 374-391.

_____: "Felipe II y Felipe III como patronos musicales", *Anuario musical*, 53 1998, pp. 95-110.

_____: "Historiografía de la Música en las Catedrales Españolas: Nacionalismo y Positivismo en la Investigación Musicológica", *Codexxi*, 1, 1998

_____: "La música en la Corte de Felipe II" *Actas del Simposium Felipe II y su época (1598-1998)*, Madrid: El Escorial, 1998, en prensa.

_____: "Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI", *Boletín de Música*, 9, 2002, pp. 25-49.

_____: "Música y cofradías madrileñas en el siglo XVII: los esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena y los Esclavos del Santo Cristo de San Ginés", *Revista de musicología*, vol. XXIX, nº 2, 2006, pp. 481-520.

Robledo Estaire, Luis; Knighton, Tess; Bordas Ibáñez, Cristina; Carreras, Juan José (eds.): *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid: Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2000.

Rodríguez Fernández, Pablo L: "Música, poder y devoción: La capilla real de Carlos II (1665-1700)", Tesis doctoral, Zaragoza, 2003.

Ros- Fábregas, Emilio: "The manuscript Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 454: Study and edition in the context of the Iberian and continental manuscript traditions", Vol I y II, Tesis doctoral, University of New York City, 1992.

_____: "Music and Ceremony during Charles V's 1519 Visit to Barcelona", *Early Music*, vol. 23, nº. 3, Iberian Discoveries III, Aug., 1995, pp. 374-391.

- _____: “Historiografía de la Música en las Catedrales Españolas: Nacionalismo y Positivismo en la Investigación Musicológica”, *Codexxi*, 1, 1998.
- _____: “Historiografías de la música española y latinoamericana: algunos problemas comunes y perspectivas para el siglo XXI”, *Boletín de Música*, vol. 9, 2002, pp. 25-49.
- _____: “Libros de música en las bibliotecas españolas del siglo XVI”, *Pliegos de Bibliofilia*, nº 15, (2001), pp. 37-62; nº 16 (2001) 38-46 y nº 17, (2002), pp. 17-54.
- Rubio, Samuel: *La Polifonía Clásica*, Madrid: Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca “La Ciudad de Dios”, 1956.
- _____: *Juan Navarro*, Biblioteca San Lorenzo de El Escorial: “La ciudad de Dios”, 1978.
- Ruiz, Elisa: *Manual de codicología*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1988.
- Ruiz, Juan: “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, ed. John Griffiths y Javier Suárez Pajares, en *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*, Madrid: ICCMU, 2004.
- _____: *La librería de canto de órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Granada: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 2007.
- _____: “La difícil transición hacia el Renacimiento” en De los orígenes hasta c. 1470, vol. 1, 2009, Maricarmen Gómez (ed.), de la colección *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Juan Ángel Vela del Campo (dir. y coord.), 2009, pp. 319-365.
- _____: “Power and musical exchanges: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville”, *Early Music*, vol. 37, 2009, pp. 401-416.
- _____: “Music and minstrels”, *Early Music*, vol. 38, 2010, pp. 169-170.
- Russell, Eleanor: “A new manuscript source for the music of Cristóbal de Morales “Lost” Missa pro Defunctis and early Spanish requiem traditions”, *Anuario Musical*, Vol. XXXIII-XXXV, 1980, pp. 1-40.
- Schreurs, Eugène: “Las relaciones musicales entre la corte y las colegiatas en los Países Bajos (1450-1560)”, en Carreras, Juan José y García García, Bernardo J, *La capilla real de los Austrias: música y ritual de corte en la Europa moderna*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001, pp. 151-173.
- Snow, Robert: *The Extant Music of Rodrigo de Ceballos and its Sources*, Detroit: Detroit Studies in Music Bibliography, 1980.
- _____: *Obras completas de Rodrigo de Ceballos*, Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1995-97.
- Stevenson, Robert: *La música en las catedrales españolas del siglo de oro*, Madrid: Alianza, 1993.
- Strohm, Reinhard: *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford: Clarendon Press, 1999 [1985].

- _____: *The Rise of European music, 1380-1500*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Strong, Roy: *Arte y Poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid: Alianza, 1988.
- Suárez Martos, Juan María: *El Rito de la Salve en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI: Estudio del repertorio musical contenido en los manuscritos 5-5-20 de la Biblioteca Colombina y el Libro de Polifonía nº 1 de la Catedral de Sevilla*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010.
- Suárez Pajares, Javier: *La música en la catedral de Sigüenza, 1600-1750*, 2 vols, Tesis doctoral, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- Torres Lobo, Nuria: “Música en tiempos de Victoria en la parroquia de Santiago (Valladolid)”, en *Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Contextos y prácticas musicales. Simposio Internacional de la Sociedad Española de Musicología en el IV Centenario del fallecimiento del compositor* (en prensa).
- Urchueguía, Cristina: *Répertoire International des Sources Musicales B XV, Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490-1630*, G. München: Henle Verlag, 2004.
- Urrea Fernández, Jesús: *La Iglesia de Santiago de Valladolid*, Valladolid: Parroquia de Santiago, 1977.
- Virgili Blanquet, M^a Antonia: “Ambiente musical del siglo XVII en Valladolid”, en *Historia de Valladolid IV*, Valladolid: Ateneo de Valladolid (ed.), 1982, pp. 279-302.
- _____: “La capilla musical de Felipe II en 1562”, *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 4, Nº 1-2, 1988, pp. 271-280.
- Wagstaff, Grayson: *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro defunctis by Spanish and Latin America Composers before 1630*, Tesis doctoral, University of Texas at Austin, 1995. UMI 9603974.
- _____: “Music for the Dead and the Control of Ritual Behaviour in Spain, 1450-1550”, *Musical Quarterly*, vol. 82, 1998, pp. 551-563.
- _____: “Morales’s Circumdederunt me, an alternate invitatory for Matins for the Dead, and music for Charles V”, *Encomium musicae: essays in honor of Robert J. Snow*, ed. D. Crawford, New York: Hillsdale, 2002, pp: 27-45.
- _____: “Morales’s Officium, Chant Traditions, and Performing 16th century Music”, *Early Music*, Mayo 2004, pp. 225-243.

Anexos. Documentación referida a la música y músicos de la parroquia de Santiago

Documentos donde se menciona la música y los músicos de la parroquia de Santiago de Valladolid, en el *Libro de visitas y quantas de fábrica desde el año de 1602 hasta fin del de 1626 asimismo inventario de papales y alaxas*.

*“Quatro ducados que pagó a **Manuel Martín maestro de acer órgano** porque a los órganos de la Yglessia (...) en el mes de Jullio de mil y seys y dos annos para la **fiesta de señor de Sanctiago** de que mostró carta de pago”*¹¹⁶ [Año 1602]

*“Los **cantores de la fiesta del sancto** a descargo de setenta ducados por participar en la festividad, treinta rreales a la capilla de músicos a razón de las **festividades del sancto**”*¹¹⁷

*“Beinte y nueve mill maravedís que se pagó a **Luis de Cedillo** por dezir missa el día de **sancta Anna** como mostró carta de pago en el anno mill seiscientos y dos annos”*¹¹⁸ [Año 1602]

*“Primeramente se le dio cargo de mill ducados que se mandó al censo de la cofradía de las Ánimas por **tañer mussica** el día de Sanctiago”*¹¹⁹ [Año 1602]

*“Setenta maravedís por carta de pago a **Juan Rodríguez corneta** por tocar el día del **señor de Sanctiago** del anno mill seiscientos y dos annos”*¹²⁰ [Año 1602]

*“Cuando su señoría el obispo vissitó la dicha Iglessia se les **paga a cada músico** quatro ducados por cada obra en el anno de mill seiscientos y quatro annos como mostró carta de pago”*¹²¹ [Año 1602]

*“Se pagó a los **músicos** por **Navidad, Semana Sancta y demás fiestas importantes** como mostró en carta de pago en el anno mill y seiscientos y tres annos”*¹²² [Año 1602]

*“Sesenta y dos rreales a **Martin Sánchez racionero de la Nuestra Señora de la Cathedral de Valladolid** por dezir missa cantada como muestra carta de pago en anno mill seiscientos y dos annos”*¹²³ [Año 1602]

*“Mill ducados a **cantores y capellanías de la Nuestra Señora Cathedral en la fiesta del sancto Sanctiago** en el anno mill y seiscientos y tres annos”*¹²⁴ [Año 1603]

*“**Melchor Ramírez mayordomo** mandó a hazer missa a **Pedro Cabrero** el día de santo Sanctiago en el anno mill y seiscientos y tres annos”*¹²⁵ [Año 1603]

¹¹⁶ ADVa: *Libro de visitas y quantas de fábrica desde el año de 1602 hasta fin del de 1626 asimismo inventario de papales y alaxas*, 85^v.

¹¹⁷ *Ibíd.*, f. 86^v.

¹¹⁸ *Ibíd.*, f. 86^r.

¹¹⁹ *Ibíd.*, f. 65^r.

¹²⁰ *Ibíd.*, f. 86^r.

¹²¹ *Ibíd.*, f. 89^v.

¹²² *Ibíd.*, f. 98^v.

¹²³ *Ibíd.*, f. 87^r.

¹²⁴ *Ibíd.*, f. 88^r.

¹²⁵ *Ibíd.*

“Trescientos y tres rreales que se pagaron a los **cantores y menestriales** por las fiestas que se hazen en la dicha Yglessia en los annos de mill y seiscientos y tres annos y de mill y seiscientos y quatro annos. Y en días de **Sanctiago** a los cantores se les otorga ocho ducados por cada fiesta, en la fiesta de **Navidad** quatro ducados y en **Semana Sancta** diez y nueve ducados. A los menestriales de las fiestas de Sanctiago beinte y cinco rreales que **repartieron entre los músicos** de la dicha Iglessia”¹²⁶ [Año 1603-1604]

“Por cargo de quenta de fábrica de mill maravedís a Luis de la Serna **por prestar su capilla y capellanía en la vissita del obispo** don Juan Vigil de Quiñones de mill y seiscientos y quatro annos”¹²⁷ [Año 1604]

“Juan Rodriguez **capellán y cantor contratado** para la **fiesta de san Juan** se pagó trescientos rreales por su obra”¹²⁸ [Año 1604]

“Y vinieron **para Semana Santa músicos de la Nuestra Señora Cathedral** y se pagó beinte ducados a cada uno en el anno de mill y seiscientos y quatro annos”¹²⁹ [Año 1604]

“Setenta y quatro rreales que **pagó a Martin Sánchez racionero de la Nuestra Señora Cathedral de Valladolid** como mostró por carta de pago [Año 1604]

“Seys rreales que pago a **Juan de Urbina cantor** por cantar en las **missas ordinarias** que dice por carta de pago”¹³⁰ [Año 1604]

“**Juan Cordero músico** por tocar en las **missas ordinarias** y también en **Navidad** se le paga quatrocientos rreales como apareció por carta de pago”¹³¹ [Año 1604]

“Por carta de pago seys rreales que pagó Juan de Villa por **poner las luminarias** en la **torre de dicha Iglessia** por el **nacimiento del hijo del rrey nuestro señor** en mill y seys y cinco annos”¹³² [Año 1605]

“Beinte y ocho rreales que pagó para las **missas reçadas** cuando los **cantores estaban ocupados por festividades mayores en la Nuestra Señora de la Cathedral** como dijo por cartas de pago en mill y seys y cinco annos”¹³³ [Año 1605]

“Quatro ducados que se pagó al **racionero de la Cathedral** por decir **missa por la noche de Navidad**”¹³⁴ [Año 1605]

“Tres y cientos rreales que se descargan a los **cantores y menestriales** que se hazen en la Yglessia en los años de mill y seiscientos y seys annos y de mill y seiscientos y siete annos, **los días de Sanctiago** doze ducados a mayores, fiesta de **Navidad** quatro ducados a los **cantores** y diez a los **menestriales**, y por **Semana Sancta** diez y nueve ducados a los **cantores** y beinte a los **menestriales**”¹³⁵ [Año 1606-1607]

¹²⁶ *Ibíd.*, f. 98^r.

¹²⁷ *Ibíd.*

¹²⁸ *Ibíd.*

¹²⁹ *Ibíd.*, f. 89^r.

¹³⁰ *Ibíd.*, f. 90^r.

¹³¹ *Ibíd.*, f. 90^v.

¹³² *Ibíd.*, f. 90^v.

¹³³ *Ibíd.*, f. 90^v.

¹³⁴ *Ibíd.*

¹³⁵ *Ibíd.*, f. 92^r.

“**Francisco Gutiérrez** licenciado que fue el primero en servir a la Sancta Iglessia del señor de Santiago en los oficios de **Semana Sancta** de dicha Iglessia **también cantó** en la festividad del señor de **Santiago** que se pagaron treinta rreales por ello”¹³⁶ [Año 1606]

“Que se ha hecho cargo a **Pedro de Pesquera** de **dezir missa con música** en marzo de mill y seys y seys annos”¹³⁷ [Año 1606]

“La cofradía de la Consolación mandó encargar al cura, benefficiados y capellanes tres missas, dos de ellas **cantadas por cantores** para la dicha capilla a cargo de ochenta ducados por cada missa”¹³⁸ [Año 1606]

“**Menestriles** de la fiesta de Santiago en carta de pago se pagó por las fiestas del señor de **Santiago y Semana Sancta** como mostró las cartas de pago”¹³⁹ [Año 1606]

“Seys y cientos maravedís por el arreglo de un **ynstrumento de biento** para la dicha Iglessia”¹⁴⁰ [Año 1606]

“Quatro ducados que pagó a **Manuel Martínez** maestro de que **hazer canto de órgano** para la **fiesta del señor de Santiago** como mostró carta de pago”¹⁴¹ [Año 1606]

“A razón de dos rreales como apareció por carta de pago a **Francisco Medina** cantor de dicha capilla”¹⁴² [Año 1606]

“Por diez reales por **cantar en cada missa ordinaria**, y en los días de fiesta beinte rreales al cantor **Francisco González** que mostró carta de pago”¹⁴³ [Año 1606]

“Seys y cientos maravedís que ha pagado a Luis de Cedillo **por las missas de Navidad** como apareció en carta de pago”¹⁴⁴ [Año 1606]

“Gastos de mill ducados en **luminarias** para la festividad grande de la ciudad como apareció por carta de pago”¹⁴⁵ [Año 1606]

“Por haber pagado la **limosna de las missas** se le da quatro rreales de fábrica como dice su señoría obispo por su visita en el año de mill y seiscientos y seys annos”¹⁴⁶ [Año 1606]

“**Martin de Castro** oficiara en **Candelas** la missa en la dicha Iglessia, se le pagará cien rreales en el anno mill y seiscientos y siete annos”¹⁴⁷ [Año 1606]

“Mill ciento maravedís que **pagaron por un ynstrumento baxón** como apareció en carta de pago”¹⁴⁸ [Año 1606]

¹³⁶ Ibid., f. 93^v.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid., f. 93^r.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid., f. 101^v.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid., f. 107^r.

¹⁴⁴ Ibid., f. 100^r.

¹⁴⁵ Ibid., f. 129^r.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid., f. 101^r.

¹⁴⁸ Ibid., f. 130^r.

“A **cantores y menestres** quatorce ducados por cuenta de fábrica cada semana por los oficios que mostró carta de pago”¹⁴⁹ [Año 1607]

“A los cantores por los maitines de Navidad beinte rreales y a los maitines ordianarios quarenta como mostró en carta de pago”¹⁵⁰ [Año 1607]

“Recibe más de diez y ocho ducados **Juan de Villalón cantor en tiempo de oficio** de la fábrica de la dicha Iglessia que aparece por carta de pago”¹⁵¹ [Año 1607]

“Quarenta y cuatro rreales a los cantores que hizieron la **fiesta de Santiago** en mill y seiscientos y siete annos”¹⁵² [Año 1607]

“Se encargó venir a Valladolid a **Pedro Cabrero** por no tocar Francisco González la **trompeta** por estar enfermo cuyo salario era de tres ducados por **missa tocada** en el año de mill y seiscientos y siete annos”¹⁵³ [Año 1607]

“Por carta de pago del mismo anno se pagó a **Francisco músico menestrel** diez rreales a razón del arte de tocar que mostró carta de pago”¹⁵⁴ [Año 1607]

“A los cantores que cantaron en la **missa** especial de Navidad y sirvió todo el agüinaldo para pagar cinquenta rreales”¹⁵⁵ [Año 1607]

“**Mateo de Urbina contralto** de la Iglessia desde san Juan hasta Navidad dos y cientos y nuebe maravedís como muestra cartas de pago”¹⁵⁶ [Año 1607]

“Quarenta rreales que se pagaron a los menestres por tocar en la dicha **fiesta de Santiago**”¹⁵⁷ [Año 1608]

“Cinquenta ducados que se pagaron por el oficio de la **Semana Sancta** a los cantores”¹⁵⁸ [Año 1608]

“Beinte y siete mill maravedís por **decir missa cantada** los días de fiesta tales como **Semana Sancta y Navidad** a Francisco Rodríguez clérigo que mostró carta de pago”¹⁵⁹ [Año 1608]

“**Juan de Urbina cantor** desde el seys de agosto de mill y seiscientos y ocho annos se le pagó seys ducados en la fiesta del sancto **señor Santiago**”¹⁶⁰ [Año 1608]

“Quarenta y dos ducados a los cantores y menestres que dieron el oficio de **Semana Sancta**”¹⁶¹ [Año 1609]

“Cinquenta y seys rreales que dieron a los cantores por asistir cuando **vissitó su señoría** la dicha Iglessia en el anno de mill y seicientos y nuebe annos como mostró carta de pago”¹⁶² [Año 1609]

¹⁴⁹ Ibid., f. 109^v.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid., f. 102^r.

¹⁵⁴ Ibid., f. 107^v.

¹⁵⁵ Ibid., f. 108^r.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid., f. 131^r.

¹⁶⁰ Ibid., f. 130^v.

¹⁶¹ Ibid., f. 177^r.

¹⁶² Ibid.

“Se pagó a **Juan Cordero músico baxón** por tocar en la boda celebrada el día de san Juan como apareció en carta de pago”¹⁶³ [Año 1609]

“Se le hace cargo de quinientos reales por **quatro missas cantadas por cantores en Navidad** de mill y seiscientos y nueve”¹⁶⁴ [Año 1609]

“Y se le hace cargo que hubo de cobrar de Diego Román y del propio Mosquera beinte y dos ducados de una renta de la capilla de nuestra Señora de Loreto por **celebrar missa con música de cantores** el dos de jullio de mill y seys y nueve annos”¹⁶⁵ [Año 1609]

“Se sabe a cargo de quinientos rreales que don **Manuel Medina** mayordomo de la dicha Iglessia mandó para las obras que hubo que hazer en el **choro para el bienestar de sus músicos** de la dicha Iglessia”¹⁶⁶ [Año 1609]

“Y se le hace cargo que hubo de cobrar de Diego Román y del propio Mosquera beinte y dos ducados de una renta de la **capilla de nuestra Señora de Loreto** por **celebrar missa con música de cantores** el dos de jullio de mill y seys y nueve annos”¹⁶⁷ [Año 1609]

“Quarenta y ocho rreales por treinta y dos missas que **según lo mandó su señoría el obispo** en su mandato por su visita en el año de mill y seiscientos y nueve”¹⁶⁸ [Año 1609]

“Cinquenta y nueve rreales que dieron a los **cantores** cuando **visitó su señoría** en el anno de mill seiscientos y diez annos como muestra las cartas de pago”¹⁶⁹ [Año 1610]

“Recibe más en quenta al dicho mayordomo cinco mill y ocho y cientos y quarenta maravedís que pagó a los **menestriles por tañer en las festividades** en los annos de mill y seiscientos y nueve y de mill y seiscientos y diez como apareció en cartas de pago”¹⁷⁰ [Año 1609-1610]

“Mill rreales que pagó a Juan Arias **menestril baxón** por haber tocado en el **día de San Juan** de mill y seiscientos y diez annos”¹⁷¹ [Año 1610]

“Dos ducados que se pagó a los **cantores** por la noche de **Navidad**”¹⁷² [Año 1610]

“Más de once mill maravedís que pareció albergar **vino** para las missas ofrecidas por el obispo en su vissita”¹⁷³ [Año 1610]

“Trescintos rreales a **Pedro Cabrero baxón** por tocar en la missa en honor a Hernando de la Fuente como mostró la carta de pago”¹⁷⁴ [Año 1610]

“Seys rreales a **Alonso Rodriguez** por **tañer** en las **missas ordinarias** del anno mill y seiscientos y diez annos”¹⁷⁵ [Año 1610]

¹⁶³ Ibid., f. 235^v

¹⁶⁴ Ibid., f. 133^r.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ibid., f. 234^r.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid., f. 234^v.

¹⁷¹ Ibid., f. 284^v.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Ibid., f. 285^r.

¹⁷⁴ Ibid., f. 285^r.

¹⁷⁵ Ibid.

“Visitó su señoría la capilla de los Escobares que esta al mismo lado del evangelio. Dicese en ella una **missa de dotación en la octava de la asunción** de nuestra señora, es patrón de dicha capilla don Luis Muñoz de Escobar [...] Está al mismo lado del evangelio la capilla que llaman de Ana Gaxado que visitó su señoría [...] están dotadas en ella **tres missas de nuestra señora**”¹⁷⁶

“Doce rreales por las **missas hechas en la capilla de los Escobares** como mostró carta de pago”¹⁷⁷ [La capilla de los Escobares está dedicada a la Virgen de la Asunción]

“Ochenta rreales que pagó a Cristóbal de Torres el capellán de la capellanía de la **virgen de la Salve** por la fiesta de Nuestra Señora como informó carta de pago”¹⁷⁸

“Y ten en cargo de cinquenta mill maravedís que ha de cobrar de la hazienda de Hernando de la Fuente por **tener su capilla** en la dicha Iglessia como muestra carta de pago”¹⁷⁹ [La capilla de Hernando de la Fuente está dedicada a santa Ana]

“Quarenta y seys rreales que pagó por mano del lego Luis de Cedillo de la **encuadernación de los libros de música** de que mostró carta de pago”¹⁸⁰

“A cargo de quarenta y seys rreales que pagó por mano de Luis de Cedillo de la **encuadernación de los tres libros de música** contenidos en él que mostró por carta de pago”¹⁸¹

“Y treinta y nueve rreales de unos **libros de canto para la Yglessia y encuadernarlos**, en carta de descargo”¹⁸²

“Se pagó al librero Pérez trescientos y tres maravedís por el **mayordomo de fábrica por traer los cuerpos de un libro de música de las obras de Navarro** que son para la dicha Iglessia como mostró por carta de pago”¹⁸³

“Las ceremonias eclesiásticas [...] son encomendadas por el **Sancto Concilio Tridentino**, exhortamos y si necessario es en virtud de sancta obediencia y so pena de excomunió, mandamos al cura, beneficiados y clérigos de la dicha Iglessia de Sanctiago procuren cumplir con la observancia y execución dellas, así en **las missas cantadas por cantores y reçadas** como en los **demás oficios divinos** y actos a ellos concernientes”¹⁸⁴

“Y para que en todas las cosas tocantes al culto y officios divinos se guarden las **zeremonias ecclesiásticas y orden debido**, mandamos al dicho cura y capellanes de la dicha Iglessia **en los días de domingo hagan el aspensorio conforme al manual y zeremonial romanos** [...]”¹⁸⁵

“Y que vissita según la **dispossió del Concilio de Trento** y mandamos que dicho cura de Sanctiago que para questa vissita llegue en noticia de todos la lea y publique un día de fiesta al tiempo del ofertorio de la **missa mayor con música y cantores**, y su

¹⁷⁶ Ibíd., f. 74^r.

¹⁷⁷ Ibíd.

¹⁷⁸ Ibíd., f. 90^r.

¹⁷⁹ Ibíd., f. 90^v.

¹⁸⁰ Ibíd., f. 99^r.

¹⁸¹ Ibíd., f. 99^v.

¹⁸² Ibíd., f. 281^r.

¹⁸³ Ibíd., f. 99^r.

¹⁸⁴ Ibíd., f. 79^v.

¹⁸⁵ Ibíd., f. 80^r.

publicación ponga los mandatos anteriormente citados so pena de excomuni3n mayor y de beinte ducados [...]”¹⁸⁶

“[...] haviendo su se1or1a puesto el inciensso en el incensario precediendo las ceremonias acostumbradas y tomado y dado agua bendita y echo **las dem1s ceremonias que el Pontifical Romano**”¹⁸⁷

“[...] los dem1s responsorios por dentro de la Iglessia y ciminterio della **conforme al Pontifical** asta acavar la absoluci3n de difuntos”¹⁸⁸

“Y guarden el **rito y ceremonias del missal y breviario y manual romanos** [...]”¹⁸⁹

“Fue personalmente a la dicha Iglessia [el obispo] y siendo recibido en ella con las **ceremonias del Pontifical y Ceremonial Romano** y dicho las oraciones del y asistido a la missa mayor y serm3n (que pedric3 el padre Mil1n y ley3 el edicto contra peccados p1blicos), su se1or1a se visti3 para hazer la **conmemoraci3n de difuntos** y se **cantaron los responsos acostumbrados** por dentro y fuera de la dicha Iglessia [...]”¹⁹⁰

“Y que con la venida de **la corte a esta ciudad**, por ser la dicha **renta procedida de casas se aument3**, y aviendo dado quenta a su mayordomo de dicha parrochia [...] adem1s las vissitas del patriarcha **obispo** que fue desta ciudad **quedan aumentadas** [...]”¹⁹¹

“Tres y cientos cinquenta rreales que se **pag3 a los capellanes que llevaron las varas del palio del Sanctisimo Sacramento** el d1a que **nuestro se1or entr3 en la dicha ciudad de Valladolid**”¹⁹²

“A In3s Garc1a beinte rreales por **hazer la bandera de la Iglessia** que se colg3 por ser d1a festivo en la ciudad de Valladolid por el bautizo del hijo del rrey nuestro se1or”¹⁹³

“[...] **Probey cada capellan1a el prior de la Yglessia Cathedral** tiene carga de dos missas cada mes, es capell1n de una Francisco de Villafranca **raconero de la Cathedral** c1mplela con puntualidad y dice las **missas en la dicha Iglesia de Sanctiago**, no ay anotadas otra escriptura m1s de la inmemorial y **antigua tradici3n**”¹⁹⁴

“Y tambi3n ay en la dicha Iglessia **diez capellanes** que llaman del n1mero [que pertenecen a la Cathedral] que assisten en ellas y ayudan a los oficios y tienen carga cada uno de decir **seys missas cada mes**”¹⁹⁵

“Y hall3 su se1or1a que todas las d3cimas de la dicha Iglessia las lleba el cabildo desta **Yglessia Cathedral de Valladolid**, salvo el nobeno que lleba la f1brica de la dicha Iglessia de Sanctiago”¹⁹⁶

¹⁸⁶ Ib1d., f. 98^r.

¹⁸⁷ Ib1d., f. 68^v.

¹⁸⁸ Ib1d.

¹⁸⁹ Ib1d., f. 79^r.

¹⁹⁰ Ib1d., f. 194^v.

¹⁹¹ Ib1d., f. 191^v.

¹⁹² Ib1d., f. 86^r.

¹⁹³ Ib1d.

¹⁹⁴ Ib1d.

¹⁹⁵ Ib1d.

¹⁹⁶ Ib1d., f. 58^v.

*“En la ciudad de Valladolid a diez días del mes de diciembre de mil y seiscientos y siete annos el señor **licenciado Benito de Castro canónigo en la Sancta Iglesia Cathedral** desta dicha ciudad provisor oficial y vicario general en ella y todo su obispado [...]”*¹⁹⁷

*“A **Francisco de Toro, mayordomo de Nuestra Señora Cathedral de Valladolid**, se dio diez ducados por su asistencia a dicha visita [...]”*¹⁹⁸

*“Se pagó en carta de pago al **cantor que vino de la Nuestra Señora Cathedral** ochenta maravedís que le dio la **fábrica los días de Semana Sancta y Navidad** como mostró carta de pago”*¹⁹⁹

*“Y que con la **yda de la corte desta ciudad la hazienda** de dichas memorias avia quedado **menoscavada** y no era en tanta cantidad como solía ser y su **señoría** patriarcha obispo **disminuiría dichas vissitas** y se **pagaría** a los **capellanes menos cantidad** acordada con anterioridad [...]”*²⁰⁰

¹⁹⁷ *Ibíd.*, f. 174^r.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, f. 179^r.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, f. 92^r.

²⁰⁰ *Ibíd.*, f. 192^r.